

قراءات في علم الجمال
حول
(الاستطيقا النظرية والتطبيقية)
Reading of Aesthetics
(Theoretical & Applied)

علم جمال الموسيقى

دكتور
محمد عزيز نظمي سالم



الجزء الرابع P.t.4

Con. Ency. of Ae



قراءات في علم الجمال

حول

(الاستطيقا النظرية والتطبيقية)

Reading of Aesthetics

(Theoretical & Applied)

علم جمال الموسيقى

دكتور

محمد عزيز نظمي سالم

P.t.4 الجزء الرابع

Con. Ency. of Aesthetics

١٩٩٦

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

قال الحق سبحانه وتعالى:

﴿إِنَّ إِلَهَكُمْ لَوَاحِدٌ (٤) رَبُّ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا
بَيْنَهُمَا وَرَبُّ الْمَشَارِقِ (٥) إِنَّا زِينَا السَّمَاءَ الدُّنْيَا
بِزِينَةِ الْكَوَاكِبِ (٦)﴾

(سورة الصافات: آيات ٤ ، ٥ ، ٦ مكية)

شكرو تقدير

أسجد لله سبحانه وتعالى شاكرًا إياه وكذا
أساتذتي الأجلاء الأفاضل بكل تقدير، وأخص كذلك
مؤسسة شباب الجامعة بالإسكندرية لتعاونها طوال ربع
قرن ١

المؤلف

إهداء

إلى مصر الحضارة والتاريخ والفن والإبداع والعطاء والبطولة والمعرفة... إلى
مصر المكرمة المحروسة التي وهبها الله من الخيرات والنيل الكثير... إلى مصر
الماضى والحاضر والمستقبل، عبقرية الزمان والمكان والإنسان... إلى مصر القيم
والدين والأخلاق والعلم والحرية والسلام... أهدى إليها حباً وعرفاناً بعض
إبداعي الجمالي تواصلاً لأجيال رواد التنوير، .. وحملة مشعل الحضارة
والفكر والثقافة والفن والأدب بعد رحلة العمر القصيرة والمعاناة طوال سنوات
الدرس والمرضى والصراع من أجل إرساء قيم الحق والخير والجمال فى الحياة
والخلود، و البعث.

الإسكندرية ١٩٩٥ م.

المؤلف

دكتور محمد عزيز نظمى سالم يوسف

تصميم

تعرفت على ملامح هذا النوع من الاهتمام الدراسي فى مجال فلسفة الفن وممارساته منذ أربعين عاماً ووجدت الطريق بعد ذلك بفضل رواد أوائل فى هذا المجال سواء فى الأدب وأجناسه أو الفن وأشكاله وتزودت من خلال دراستى الجامعية بكلتى الآداب والفنون بمعرفة مكتسبة وخبرة ومنهج وكان التنظير الفلسفى بالإضافة إلى الممارسة الإبداعية والتذوقية متصلاً طوال السنوات وتبين لى بعدما أضاء الطريق أمامى أساتذة أجلاء بمصرنا وغيرهم ممن تراسلت معهم بالخارج.

وخطوت بعد سنوات التحصيل مجال الدرس والتعليم فكان الطريق ولا يزال تكتنفه المشقة والمعاناة، لكن الإيمان يصنع المعجزات فعلى الرغم من شراسة المرض والصراع معه وجدت الخلاص فى العمل والدرس وكانت الدراسات الاستطبيقية بمثابة شفاء النفس فأثرت فى السنوات الباقية أن أعطى بعضاً من المعرفة ومحاولة للتأمل فى علم الجمال سواء كان ذلك فى الاستطيقا النظرية أو التطبيقية وبذلت جهداً بين جامعات الزقازيق وحلوان والمنيا وعين شمس وطنطا والإسكندرية وقناة السويس وأكاديمية الفنون الكثير. من أجل التعريف بهذا اللون من المعرفة المتواضعة متعواناً فى ذلك ومسترشداً بأساتذتى الكبار ويزملائى المجتهدين وبأبنائى وتلاميذى الواعدين.

وتأتى هذه الصفحات من خلال طبعة الكتاب تحتوى على موضوعات جادة وجديدة... مؤكدة أهمية هذا اللون من الدراسات الجمالية ومحاولة التفسير لإشكالياتها التى تتصل بالجمال والقيم والإبداع والتذوق والتقدير وارتباط الفن بالإنسان والمجتمع والبيئة والدين والحضارة.

وكاتب هذه السطور يزعم فيما يرى وقد يختلف فى القول
الرأى الآخر إلا أن الخلاف فى الرأى لا يفسد للمود قضية، فالك
محاولة التعرف والاقتراب من اليقين والحقيقة.

وليس أدل من الخلاف الذى قام بين «أثنين سورينو curiau
«شارل لالو Ch. Lalo» حول الخلاف فى الرأى بالنسبة لموضو
بين النظرية والتطبيق. فالرأى الأول يزعم أن موضوع الاستطيقا هـ
الفنى كما ضمن ذلك سورينو رأيه فى كتابه I' esthetique
(1929) بينما يزعم La Lo بأنها تعنى بأصول النظرية الجمالية والـ
الجمالية أساساً.

وكأى علم معرفى يقبل وجهات النظر والتفسيرات المختلف
على دراسات وأبحاث نظرية وتطبيقية ومحاولات تنظرية مسـ
للدارس وللأستطيقا مزيداً من الثراء والقيمة المنهجية وأكاد أزعـم
ألوان المعرفة والممارسة التطبيقية تقترب من مجال الاستطيقا
بإشكالياتها الأساسية كالإبداع الفنى والتذوق والحكم والنقد فـ
من جانب علماء النفس أو علماء الاجتماع أو علماء الأنثروبولو
البلاغة والنقد للاقتراب من الاستطيقا.

ومنذ محاولة يومجارتن صاحب مصطلح الاستطيقا (٧١٤)
الذى أشار إليه فى مؤلفه بنفس المصطلح عام ١٧٥٠م ثم عام ١٧٨٠
القرن التاسع عشر.

تبذل الجهود العلمية المتخصصة فى الجامعات بالخارج وبشـ
نحو إرساء قواعد هذا العلم والمعرفة التى ترقى بمستوى البحث

مجالات الفنون والآداب جميعاً إضافة للثقافة وللحضارة للمجتمع الإنسانى .

ويشتمل هذا الكتاب على الموضوعات والأبحاث الآتية: التى استمر إعدادها على الوجه المبين:

أولاً : الفن بين الدين والأخلاق ١٩٩٢م

ثانياً : القيمة الجمالية والالتزام ١٩٩٢م

ثالثاً : الجمالية وتطور الفن ١٩٩٢م

رابعاً : جماليات مستقبلية (نحو علم جمال موسيقى) ١٩٩٣م

خامساً : نظريات الإبداع الفنى. ١٩٩٣م

سادساً : الفن والبيئة والمجتمع. ١٩٩٣م

سابعاً : دور الفن فى التغيير الثقافى. ١٩٩٤م

ثامناً : المدخل إلى علم الجمال ١٩٩٤م

تاسعاً : النظرية الجمالية عند افلاطون وأهم المراجع والمصادر فى الاستطيقا) ١٩٩٤م

عاشرأ : مصطلحات جمالية ونقدية. ١٩٩٥م

ومجموع هذه الموضوعات بمثابة موسوعة مختصرة للاستطيقا (علم الجمال) فى مجالها النظرى والتطبيقى).

وتهدف الدراسة بثبت بأهم المصادر والمراجع العربية والأجنبية. ولعل القارئ يجد الفائدة المرجوة.

والله ولى التوفيق،،،

المؤلف

دكتور. محمد عزيز نظمى سالم يوسف

مايو ١٩٩٥م

جماليات مستقبلية

(نحو علم جمال موسيقى)

الجزء الرابع

١٩٩٣

نحو علم جمال موسیقی

الاستطيقا والإبداع الموسيقى

إن الاستطيقا الخالصة هي المصدر الذى يمكن أن تولد منه موسيقى حية أو استطيقا ينبغى أن تقود الإبداع الموسيقى عند كبار الموسيقيين المحدثين أبحاثاً فى التأليف الموسيقى. ولكن هانك فكرة شائعة البطلان أن هاك تنافراً سيكولوجيا بين النظرية الاستطيقية والفعل الخالق L'act createur ولكن الواقع أن النظرية الاستطيقية بدلا من أن تعوق الفعل الخلاق تستطيع على العكس من ذلك أن ترقى به إلى أعلى مستوياته بأن تتيح له الوعى بذاته.

ونحن نعتزف بأن خلق القيم الأصيلة يولد من أعماق اللاشعور وكأنه يخرج على غير إرادة الفنان نفسه.

ولكن، إذا كان من الحق أن الاستطيقا موجودة فى كل زمان، عند منبع الأعمال العظيمة، أليس معنى ذلك أنها يمكن أن تلحق بماهية الفعل الخلاق المحتجة؟

نستطيع أن نميز بصورة عامة بين نمطين من المؤلفين الموسيقيين : هؤلاء الذين يبدعون وهم خاضعين لسلطان الاعتبار الشكلية وأولئك الذين يخضعون لحاجاتهم إلى التعبير، ولذلك يمكن تحديد الإبداع نفسياً أو شكلياً. ومع ذلك فإن الموسيقى الذى ينتمى إلى النمط النفسى يهتم بضرورات الشكل شأنه فى ذلك شأن الموسيقى الذى ينتمى إلى النمط الشكلى. فالتعبير يمتلك شكله، كما يمتلك الشكل تعبيره. وكما أن الموسيقى النابعة من الاعتبار الشكلية يمكن أن تكون حية كالموسيقى التى تنتمى إلى النمط النفسى فكذلك تمتلك هذه الموسيقى الأخيرة الاستطيقا الخاصة بها والتى تسمح للتعبير

الحية الخالصة بأصل إلى عالم الأشكال الموسيقية ولهذا نستطيع أن نقول أنه في الإبداع المنتمى إلى النمط النفسى لا قيمة للتجربة الخالصة إن لم تتحول إلى منبع للقيم الموسيقية الحقّة.

وقد ذهب البعض إلى أن الأشكال الموسيقية لا يمكن أن تتجدد إلا بتأثير الضرورات التى يفرضها التعبير.

و«ليست Liszt» يؤكد بأن المؤلف الموسيقى المتدرج تحت النمط الموسيقى المحض، والذي يعنى عناية خاصة بالتركيب الشكلى للمادة اللحنية، هذا المؤلف لا يملك القدرة على أن يضيف للموسيقى أشكالاً جديدة، أو على أن ينفخ فيها قوى جديدة، فما من ضرورة روحية ترغمه إلى إوصاف الشكل وتطويعه هم أولئك الذين لا يستخدمونه إلا كوسيلة للتعبير، وإنما وصفه لغة تتشكل وفقاً لمقتضيات الألف التى يراد التعبير عنها أما الشكليون فعلى العكس من ذلك لا يستطيعون أن يفعلوا شيئاً فالموسيقى الحية الجديدة تتولد من إلهام موسيقى وشكلى صرف.

فإن الفنان الخالق لا يحاول فى الواقع تحقيق هذا التعبير أو ذاك إلا فى اللحظة التى أصبح فيها التفكير اللحنى الذى يترجم عن مشاعره ممكناً وبذلك يستطيع التفكير أن يحتل مكانه فى التطور التاريخى والمنطقى للفكر الموسيقى. ونستطيع أن نقول أن قيمة كل مؤلف عظيم تكمن فى قيامه باكتشافه فى عالم الإحساسات اللحنية. اكتشاف يرتبط بإبداعه لشكل أصيل تتجسد فيه هذه الإحساسات الجديدة. وعلى هذا النحو نستطيع أن نقوم بتعريف كل موسيقى بواسطة صيغة هارمونية Forme Harmonique وكأنها تلخيص لفكرة، وثمة استطيعا خاصة للفكر اللحنى تنظم وفقاً لها مؤلفات كل

موسيقى عظيم، سواء اعترف بذلك أم لم يعترف. وسواء أكان فعل الإبداع موجهاً باستطيقا واعية أو غير واعية فإن هذا الاستطيقا شرط ضرورى لقيام العمل الموسيقى. وفى الفع لالخالق تتحقق رابطة بين شخصية الفنان وبين عالم متعال Transcendent من الإحساسات والأشكال يكتشفه الفنان ويدوله غريباً عن نفسه فهناك نزعة شكلية Formalisme كامنة فى الإبداع الموسيقى، إن صح هذا التعبير. وحين ينبع هذا الإبداع الموسيقى من منابع خارجية فلا بد له من أن ينضم دائماً بصورة حاسمة إلى عالم الإحساسات والأشكال اللحية.

وإذا أردنا أن نضع نظرية كاملة فى الإبداع الموسيقى فينبغى دائماً وفى لحظة معينة أن يتمحى التفسير السيكولوجى أمام التفسير الاستطيقى الصرف. ويجب دائماً فى نهاية الأمر أن نلجأ إلى المقتضيات الجوهرية للفن الموسيقى متجاوز من الدوافع السيكولوجية المباشرة التى تفسر الإبداع تفسيراً ظاهرياً. إذ يبدو أن العمل الفنى يولد لأول وهلة من دافع خلاق وأنه حر حرية مطلقة ولكن ما أن يحاول هذا الدافع أن يتحقق حتى يجد نفسه واقعاً فى شبكة منسوجة من الضرورات الشكلية، ومن قوانين منطلق أعلى عليه أن يذعن له. وكل عمل موسيقى يخضع لقانون متسلط لا يستطيع الفنان الخالق أن يتعد عنه لدوافع نفسية.

والواقع أن العمل الفنى هو الذى يحدد الفنان أثناء فعل الإبداع ووراء هذا العمل هناك تلك الاستطيقا التى تحاول أن تتجسد فيه. وما من شئء يمكن أن يثبت استقلال الإبداع الموسيقى خير من تطور الفكر اللحنى نفسه ذلك التطور الذى يجرى بصورة منطقية وفقاً لقوانين داخلية مستقلة عن الشخصيات السيكولوجية المبدعين المختلفين.

وهكذا يبدو أن الفن الموسيقى يحيا وينمو وفق انطلاقة الخاصة، ولا يجد في تباين المبدعين سوى مناسبة لمتابعة حركة دياكتيك خاطئ، والفن لا يفسره شيء سوى نفسه.

إن الاستطيقا الكامنة هي التي تضيف معناها على الإبداع وفيها نجد الفنان وعيه بأصالة قدراته والإبداع لا يولد من عدم التميز الخالص L'indietin pure وإنما تنتظمه أهداف وتخطيطات شكلية. وفي كل فنان توجد إرادة عنيدة تسمى عبر تباين الأعمال الفنية إلى تحقيق استطيقا تضع بين هذه الأعمال جميعا صلة رحم خفية.

ومن مجموع الأعمال الفنية للمؤلف الموسيقى تستخلص استطيقا لها قيمة عالمية Universelle ويمكن أن نتخذها نموذجا يحتذى في بناء أعمال أخرى، ضرب من الفكر اللحني الأصيل النابع منها والذي يبقى بعدها ليندرج في الفكر الموسيقي المشترك. وكم من المؤلفين موسيقيين قد أفسدوا مواهبهم لأنهم لم يتعرفوا على قيمتهم الحقيقية ولم يدركوا في أعماق نفوسهم ذلك الأمر الاستطيقى الذي عليهم أن يحققوه والفعل الخلاق ينتعش حين يصل إلى الوعي بهذا الأمر الاستطيقى الذي لم يتحكم فيه حتى الآن إلا على نحو غامض والذي يصنع له الآن غايات محددة. وبهذا الوعي يجد نفسه متحررا من الأحداث العرضية العابرة ومن كل ما هو خارجي وغير كاف في التجربة النفسية التي يحياها.

وسبب الغموض والصعوبة للذين يكتنفن العمل الخالق هو أن الهدف الذي ينزع إليه لا يتوصل إليه خارج تحقيق هذا العمل نفسه.

وبعض المؤلفين الموسيقيين يشتكون من أنهم لم يكتشفوا إلا نصف

اكتشاف عالم من الأشكال اللحنية يتوجه إليه إبداعهم. وأنهم يدركون أن هذا العالم هو المبرر لأعمالهم. وكل مؤلف موسيقى يبحث عن نفسه قبل أن يجدها. ولا يجد إرادته الفنية الشخصية إلا بأحقق أعمالا وعن طريق هذه الأعمال يحاول تخمين تلك الإرادة. ولكنه فى كثير من الأحيان لا يهتدى إلى نفسه ولا يصل إلى وعى واضح بالاستطيقا التى تعبر عنه، والتى تسمح له بأن يحقق نفسه دائما وبضرورة أكمل فى تجدد لا محدود، مع بقائه مخلصا لنفسه. وقد يحدث ألا يعرف بعض المؤلفين الموسيقيين الذين وهبوا أصالة مؤكدة كيف يتعرفون على هذه الأصالة وكيف يصبحون مخلصين لها فتراهم ينصرفون عن استطيقا مليئة بالوعود، استطيقا يستشفها غيرهم فى أعمالهم الأولى، ويرون أنها كانت قابلة لولادة عمل كامل. وكثيرا ما يفترق الفنان إلى الحص النقدى الذى يسمح له بالحكم على نفسه وبالتمسك نهائيا بقدراته الأشد أصالة. وقد يبدو من المشروع بلا جدال أن تؤيد الرأى القائل بأن الفنان المصمم المبدع هو الحكم الوحيد على الأهداف التى يضعها لنفسه، وبأن إرادته هى القانون وما علينا ألا نخضع لها. ومع ذلك فإن عددا كبيرا من المؤلفين الموسيقيين الذين يبدأون بداية موفقة لا يصلون أبدا إلى تحقيق أنفسهم تحقيقا تاما، وثمة آخرون يضلون بعد أن وجدوا أنفسهم، دون أن يقطعوا إلى ذلك، وهم على ضلالتهم يصرون. والوفاء للذات هو الوفاء لاستطيقا تؤكد نفسها دائما فى وضوح أشد عبر تعاقب الأعمال، وهذا الولاء لا يعنى التكرار الجامد لصيغة واجدة بينها. بل يعنى الاستكشاف الذى يتوغل دائما فى عالم الإحساسات والأشكال اللحنية الأصيلة.

ولذلك ينبغى على المؤلف الموسيقى أن يعرف كيف يتفصل عن نجاح

عمل معين، وألا يجد فى هذا العمل سوى وسيلة للوصول إلى أستطيقا
تؤسسه وتتجاوزته. وهناك من المؤلفين الموسيقيين ممن أدركوا نجاح عمل من
أعمالهم يعيدون صياغة هذا العمل باستمرار، دائرين حول نفس الصيغ دائماً،
شاعرين بخوف غريزى من الابتعاد عنه، بيد أن تباين الأعمال عن كل مؤلف
عظيم ما هو إلا تحقيق لخصوبة أستطيقا تخلق فيما وراءها جميعاً، وهذه
الأعمال لسيت سوى استغلال لجوانبها المختلفة وهذا الإحساس بحضور غامض
لعالم حتى فيه يؤسسه ويتجه نحوه... هذا الإحساس بدلا من أن يحبس فعل
الإبداع لا أستطيع أن يؤكد قدراته.

والأستطيقا لا تعرف الانحلال إلى عادات أسلوبية. ولما كانت أمراً
خالصاً، فإنها تخرج التحقيقات المتباينة التى تجسدها مؤقتاً، ولكنها لا تستطيع
حصرياً نائياً، فلا ينبغى أن يحبس «فعل الإبداع» نفسه داخل جدران نجاحه
لا ينبغى أن يتحول الشكل إلى صيغة متحجرة، وأن تحل سهولة التنفيذ الآلى
محل الصراعات العسيرة المحفوفة بالمكاره والتى تسبق انتصارات الفنان الثمينة.
ومن ثم فإن الأستطيقا مفهومة على أنها أمر مطلق يمكن أن تسيطر على
أعمال المؤلف الموسيقى كلها دون أن ترغمه على تكرار نفسه، ولا بد من أن
يعاد اكتشافها باستمرار أعنى أن يحمل على إرائها وتجديدها وهى ترسم فى
مجموع أعمال كل مؤلف عظيم خطاً بيانياً يمثل تقدماً مستمراً نحو تحقيق
ذاتها تحقيقاً تاماً. وليس الإبداع الموسيقى انطلاقة عمياء تجهل الغايات التى
تسير نحوها كما أنه ليس مجرد تحرر عاطفى ولا ريب أن كل مؤلف موسيقى
يترك نفسه مسوقة فى كثير من الأحيان أثناء العمل لمصادفات الارجئال بيد أنه
فى الجانب الذى يبدو على اتفاقى فى الظاهر والذى يهبه هذا المزيج من الأنغام

أو ذاك يتعرف الفنان فيه على انبثاق شكل أصيل ملئ بالوعود وكأنه مولد «تخطيط دينامي Esthetique qrealalle ينتظم حوله العمل كله أو أعماله جميعاً والفعل الخالق لا يبلغ الوعي بنفسه إلا فى اللحظة التى يكتشف فيها أمراً استطيقاً يوجهه صوب تحقيق إمكانيات شكلية معينة.

يدو أن هذا الأمر المطلق ليس شيئاً معطى بل إنه على العكس من ذلك تماماً ليس إلا مثلاً أعلى لا يمكن معرفته إلا فى تحقيقه نفسه. والفع لالخالق لا يعرف الخضوع لاستطيقاً مسبقة L'apriori esthetique والفن قدرة، وفى التحقق تكتشف الإرادة الفنية نفسها. ومن الواضح فى الواقع أن المذهب الاستطيقى لا يمكن معرفة قيمته إلا إذا كان قابلاً للتحقق فى أعمال ملموسة. والحقيقة أن كل تصور مسبق ليس إلا افتراضاً على عمل الفنى أن يتحقق منصفه. وفى الفن لا تختبر أولية المعايير L'apriori des nor mes صحتها إلا فى تجربة الاستمتاع كما أن المبادئ الاستطيقية لا يمكن أن تعرف حق المعرفة خارج نجاح العمل الفنى أو فشله... ذلك العمل الذى يشهد على فشله الخاص أو نجاحها الخاص.

ومع ذلك فإن التنفيذ ليس سوى احتمال التصور نفسه. أما أن يمكن التأكيد النظرى لإنجاز العمل الفنى. أو أن يكون العمل الفنى نابعاً من هذا التوكيد. فهذا يتوقف على النمط السيكلولوجى الذى ينتمى إليه الفنان الخالق. ولكن يبقى ذلك أنه موجود فى كل عمل أصيل.

ومثل هذا العمل مستمد بالضرورة مما يمكن أن نسميه استطيقاً مسبقة apriori esthetique وأن تكن هذه الاستطيقا لا يمن أن تكتشف نفسها إلا فى تجربة الفعل الخالق نفسه. والواقع أن العمل الموسيقى لا يتخذ معنى إلا

بالنسبة لمبادئ تعلق عليه أو تتجاوز مبادئ هي بلا شك المحك الذي تقاس به، ولكنها هي أيضاً التي تعطيه قيمته. وهناك دائماً استطيعا كامنة تحت العمل الفني وهما التي تصف عليه معناه ولا يكون العمل الموسيقي أصيلاً إلا بالمفاهيم الاستطيقية الجديدة التي يضعها والتي يرغمنها بنجاحه على أن نلتفت إليها وقيمتها العالمية تستقر في إمكانية صياغته من جديد ابتداءً من معايير معينة. هناك إذن استطيعا صريحة أو ضمنية تتحكم في الإبداع. ونحن نعرف دور الحكم في الإبداع. فالفنان ينتج دائماً أعمالاً جيدة ومتوسطة ورديئة، ولكن يعرف كيف يختار، وهذا الاختيار ينبغي أن يستوحى مفهومًا استطيقياً موحداً.

فإذا كان من الحق أن قيمة أى استطيقا تختبر نفسها في قدرتها على انجاب عمل فني ما، فكل ذلك لا يختبر العمل الفني نفسه إلا بالنسبة لاستطيعا يبحث عنها من خلال نفسه. ولا يهمنا إذا كانت التأكيدات النظرية تسبق الإبداع. أو أنه مناسبة لاكتشافها وإنما الفهم هو أن تتحكم في الإبداع وأن توجهه. كما لا ينبغي أن يكون كل عمل تبذره في المسار الداخلي للمؤلف الموسيقي سوى خطوة في التحقيق المطرد لاستطيعا ذات قيمة في ذاتها. ويمكنها أن تدرج في الفكر الموسيقي العالمي.

وعلى الفنان أن يسعى إلى الوعي بالاستطيعا التي ينطوي عليها العمل الذي يبذره حين يشعر أن هذا العمل قد ظفر بالنجاح. وهكذا يبدو أنه لا بد من قيام نقد لا اكتمال الفعل المبدع.

نقد Critique يستخلص الاستطيعا التي استخدمها أو حتى أن يكتشف الاستطيعا التي ينبغي عليه أن يحققها. فالفعل الخالق لا يستطيع أن يؤتي ثماره تحت سلطان المتعسف أو سلطان الآلية.

ولقد بين باهل Bahle فى تحليله لسيكولوجية الإبداع أنه حرية منظمة ،
وقدرة خصبة ولكنه يدين بهذه الخصوبة لنظام معين Displine وهو يرى أن
النظرية «الديونيزية» Dionysique فى الإبداع تناقض الملاحظة السيكولوجية
مناقضة مطلقة ، فالفنان لا توجهه قوى لا شعورية ولا شخصية تند عن إرادته ،
بل ينبغى أن يعترف النفسانى بوجود إرادة استيطيقية فى أعماق الفنان تنظم
لنفسه نظاماً صارمًا وهذا النظام يتولد عن المجهول الذى يذله فى وعى لبلوغ
هدف معين ، وحياة الفنان عبارة عن انتصارات تتقدم شيئاً فشيئاً على
شخصيته كفنان .

انتصارات ترتبط بوعيه لقيمة يشعر أنه مطالب بتحقيقها ، لهذا يخلق لنفسه
ضرباً من الوجود يجعل من الممكن تحقيق أهدافه الفنية .

فنظرية الإبداع الاستيطيقية تنسجم مع المشاهدة السيكولوجية وليس لنا أن
نخشى بعد أن تعمق الاستيطيقا التى يتصورها الفنان فى وضوح انطلاقية ،
مادامت هذه الاستيطيقا تؤلف الانطلاقة نفسها .

تاريخ الموسيقى والإبداع الموسيقى

يتعين على الفنان أن يكتشف فى نفسه أمراً استيطيقياً قادراً على تحرير
قدراته الأصيلة .

للموسيقى Runstwabn فلا يمكن أن تولد الإرادة الفنية وعيه لمصيره
التاريخى . فتاريخ الفكر الموسيقى يبدو وكأنه يسير وفقاً لمنطق داخلى
يتجاوز الشخصيات النفسية للمؤلفين الموسيقيين على اختلاف أنواعهم .
والتعرف على هذا المنطق الداخلى والإحاطة بكيفية إدراج شخصيته الخالقة

فى ذلك المنحنى التاريخى الذى يلتزم به الفن الموسيقى هذه الشروط الأولى
لإبداع خصب.

وفى كل زمان، وعلى الأخص فى يومنا هذا، توضع المشكلات
الأساسية للفن الموسيقى من وجهة نظر تاريخية. أينبغى علينا المحافظة أم
التجديد؟

ماذا ينبغى علينا أن نحطمه؟ ولابد من التمييز فى الفكر الموسيقى لكل
مؤلف بين تراث أولئك الذين سبقوه وبين ما ينسب إليه هو بالذات ولكن، أيا
كان الجانب الثورى الظاهرى من أى موسيقى، فإنه يرتبط دائما فى نهاية الأمر
بتراث معين فلا وجود لثورات مطلقة : والثورة الفعالة التى تبغى التأثير على
المجرى التاريخى للفن الموسيقى ينبغى عليها أن تستوعب هذا التراث أولا ولا
يستطيع الفنان الخالق أن يدع عملا يتسم بالخصوبة إلا إذا وصل إلى الرعى
بتلك اللحظة التاريخية التى تتحقق فيها شخصيته.

ولسنا فى حاجة إلى المغالاة فى أهمية تاريخ الموسيقى بالنسبة للفن
الموسيقى، لأن الفن الموسيقى هو أكثر الفنون إيمانًا فى الشكلية تراه ينطبق فى
الزمان وفقا لمنطق داخلى على كل فنان خالق أن يخضع له وقد نتصور فى يسر
أن ننظم شعرك أو ترسم صورة دون أن نضع فى اعتبارنا التطور التاريخى لهذين
الفنين، ولكن من المحرم على الموسيقى أن يدع خارج المجال التاريخى. وكل
عمل موسيقى جديد يقدم لنا مزيجًا من التقاليد الموروثة ومن التجديدات،
وذلك لأن كل مؤلف موسيقى يفترض وجود جميع من سبقوه ويواصل ما
انتهوا إليه. فهو يقبل اللغة الموسيقى التى تأكلت من إليه ويعمل على تطويرها فى
آن واحد. وكما يرتبط الفنان بالماضى عليه أيضًا أن يمهد للمستقبل ومن

الواجب أن يكون فكره الموسيقى أصلاً ومبدءاً مثلما كان نهاية أنفضى إليها غيره. ونجاح أعمال أى موسيقى لا يكفى لتبرير الاستطيقا التى تقوم عليها لذه الأعمال، بل لابد لتلك الاستطيقا من امتدادات تاريخية تشهد على خصوصيتها، وعلى أنه من الممكن أن يستخدمها بوصفها تعليماً وقاعدة. وكل فنان مبدع يرغب فى أن يكون له تأثير تاريخى ويريد أن «يؤسس موسيقى المستقبل» على حد قول Hindenmth الذى ينظر عمداً إلى أعماله بوصفها تجارب تلاميذه.

كلمات لكى تشهد على صحة استطيقا جديدة ننبغى أن نتحقق على
أيدى

والمشكلة الاستطيقية توضح عن نفسها على أساس تاريخى وإرادة الفنان العميقة يسيطر عليها الصراع من أجل الظفر بأشكال جديدة وإحساسات لحنية، يرتبط بعضها ببعض الآخر، وبكل إبداع حقيقى ينبع مما يسميه «باهل Bahle» والأشكال الموسيقى التكنيك التى لم يسبق حلها، تلك المشكلات التى يضعها تطور الفكر الموسيقى بنفسه، وكل عصر يضع مشكلاته الخاصة به وحل هذه المشكلات يقضى إلى الفوز بأشكال موسيقية جديدة. أما الانطلاقية أو الدفعة الثورية L'elan 'revolutionnaire فتنبثق دائماً وفى نفس الوقت من المشكلات التكنيكية والشكلية. والفنان الموسيقى يلتزم فى أعماق نفسه بعده مؤداه من يكون «أصيلاً» وأن يثير ويحل مشكلات جديدة فى مجال الفكر الموسيقى.

غير أن هذه الأصالة لا تتخذ لها معنى إلا فى مقابل ماضى تجرده وتستمر وه فى الوقت نفسه. وقبل أن يخلق الفنان شيئاً جديداً عليه أن ينسب

لنفسه الأشكال الموسيقية التي أبدعها من سبقوه ويجب أن يكون على ألفه بها وأن يتنقل بينها فى حرية. كما ينبغي أن تولد الحاجة إلى التجديد. وابتكار الأشكال الجديدة من الشعور بعدم كفاية الأشكال القديمة، ومن الاكتشاف فيها وف يتاريخها انطلاقا صوب جانب جديد يحاول المؤلف الموسيقى أن يجعله واقعا ملموسا. ويلح شونبرج فى بحثه الذى كتبه عن «الهارمونية» على ضرورة قيام المؤلف الموسيقى الناشئ بصياغة أعمال الماضى الموسيقية صياغة جديدة، والتمسك بالقواعد التقليدية أطول موقف ممكن وألا يتخلى عنها إلا تحت قهر مطلب خارجى. أو لا ينبغي على الإطلاق التحرر من القواعد القديمة بدافع من إرادة جزافية لتحطيم تلك القواعد». وإذا كان كل فنان مبدع متطور يستطيع أن يضع مشكلات جديدة بمعزل عن تاريخ الفن الموسيقى، فإنه لن يبدع عملا يتسم بالخصوبة رلا إذا أدرك أنه يجب أن يأخذ مكانه فى ذلك التاريخ، وإلا إذا ساعد على نحو ما التطور المنطقي للفكر الموسيقى الذى يجده مسجلا فى أعمال أولئك الذين سبقوه، وهكذا لا قيمة للتجديدات التى يضيفها المؤلف الموسيقى للفكر الموسيقى إلا إذا كانت تلك التجديدات إجابة على أسئلة وضعها تطور هذا الفكر نفسه.

ويجب أن نرتاب فى الثورات الفنية التى تزعم أنها تجدد الماضى جملة وتفصيلا، فهذه الثورات التى لا يمكن أن تولد إلا من يدع عبارة إذ يكتشف عجزها عن الانخراط فى التطور التاريخي للفكر الموسيقى. وثمة «إبداعات» من العدم anihias لها قيمة نظرية ولكنها لا تصل إلى إنتاج أعمال لها قيمة محسوسة. بل تظل خارج التاريخ الحى للموسيقى. ولا تترك عليه أى تأثير.

وأعمال الموسيقى حتى تكون ذات وزن. تضع قيمة لاستيقا قابل على

الدوام لتجديد متجسد. ولقد تطور بعض الموسيقيين المحدثين متجهين صوب كلاسيكية أعادوا اكتشافها بما فهم من جرأة... ونلاحظ فى أيامنا هذه عودة إلى الأشكال التقليدية، عودة تشهد بالوجود الحى دائماً لاستطيعا معينة أعتقد الناس أنه قد تم تجاوزها نهائياً والواقع أن المؤلفات الموسيقية تظل حية بعد أن ينقطع مبدعها عن الوجود. ومعنى أنها حيا هو أنها تتحول روحياً. وثرأؤها نفسه يسمح لها بأن تكون قدوة وقاعدة لمتلف المبدعين الذين يجدون فيها منبعاً للإلهام. وهذه الأعمال أشبه بأن تكون أيضاً برهاناً على استطيعا تتجاوزها استطيعا قادرة على انتاج ثمار جديدة وفى مؤلفات الماضى ثمة امكانيات تخرج إلى حيز الوجود. امكانيات كانت يجهلها المعاصرون لذلك الماضى. ويتم بناء العمل الموسيقى من جديد وفقاً لمقتضيات العصر الحديث الذى يبلغ إلى الوعى بنفسه عن طريق تلك المقتضيات.

والتفكير فى مؤلفات الماضى هو بالنسبة للمؤلف الموسيقى عبارة عن الوعى بأر الاستطيعا بالنسبة للعصر الحاضر. والعثور فيه على منبع للإلهام قد تحرر فعلاً من ربة الماضى. وكل عمل يتم تصوره على أنه اختيار لاستطيعا معينة لا ينتج محاكاة عميقة وإنما يغذى فعلاً انطلاقة خلاقية. وحين يدرس سترافنسكى باخ، فإنه يكتشف منه أسلوباً إلا أنه يتجاوز على استخدام باخ لهذا الأسلوب والعثور فى الحاضر على أسلوب معين من أساليب الماضى، معناه إعادة بنائية داخل عالم لحنى مختلف تمام الاختلاف، عالم يقتضى ألا نحفظ من هذا الأسلوب إلا بالعنصر العالمى، المعاصر دائماً وقد يكون مثل هذا الاكتشاف الهارمونى المنعزل الذى يلتقى به المؤلف الحديث فى مؤلفات مؤلف من الماضى نقطة بداية مذهب هارمونى جديد. وعلى هذا النحو التقى

«شونبرج» عند «بتهوفن» بيزره مذهب هارموني قائم على «الرابعة La quarte» وبذلك يمكن أن تكون مؤلفات الماضي منبعاً للإلهام بقدر ما تكون تخطيطاً مبدئياً Ebowehe لأسلوب جديد يشعر به الفنان المبدع ويبحث فيها عن اختيار لصحته.

وليس كل ما ينتمى إلى الماضي شيئاً ميثاقاً بالضرورة، فكثيراً ما يكون التجديد ظاهرياً. ولكنه يرتبط بتراث توقف تطوره. وعلى هذا ليس النزوع إلى ما هو عتيق أمراً مستهجناً بالضرورة. فبدلاً من أن يكون مجرد عودة إلى الماضي، فإنه ينبثق أحياناً بصورة تلقائية من الحس الجمالي لشخصية الفنان المبدع من حيث أنه يعبر عن جانب عام وجوهري من الفكر الموسيقي. وهذه الفكرة يصورها ما يقوله «بيير سوفتسنسكي» "Peir Sowvt Chinsrkey" في التعرض الحديث عن العلاقات بين بعض أعمال سنخافنسكي والغناء الروسي ذي السطر اللحنى المفرد Plain-chant : «الأغنية الروسية ذات السطر اللحنى المفرد عبارة عن شكل موسيقي يكون فيه النمو الموسيقي وتركيب الإيقاع وانسيابه شيئاً واحداً. وقد كان ستراوفنسكي هو أول من قام بمقارنته المبدعة في بعض مؤلفاته الغنائية مثل «الأعراس Les noces» والأغاني المرحية Poubaoul Ki والشعلب وأوديب ملكاً، تمام عن طريق غير مباشر يتناول ويبحث الأغاني الدينية الروسية، وهى ذات تراكيب كان ينظر إليها منذ قرون على أنها بمعزل عن النطق الموسيقي وكانت تعتبر بدائية والواقع يثبت مرة أخرى إلى أى حد يقوم أصل بناء ستراوفنسكي الموسيقي كله، ومفاهيمه وحده على العنصر الأنطولوجي «الوجودي» فى الموسيقى الروسية وفى الموسيقى بوجه عام.

ويجب على الفنان المبدع أن يحاذر من المحاكاة ومن التحطيم فى آن

واحد ولا ينبغي عليه أن يخلط بين ما هو من قبيل التعود وما بين ما هو أصيل أو أ. يفكر فى أن الصورة السوية للفكر الموسيقى قد تحددت تحديداً لا رجعة فيه بواسطة مؤلفات الماضى. ولكن ينبغي عليه أن يعرف أيضاً أن التجديد ليس بالضرورة قطيعة مع الماضى وإنما بإنكار هذا الماضى إنكاراً تاماً تجاوز بتخطيم ماهية الموسيقى وقانونها الأساسى والعناصر التى تستحضر أحياناً الموسيقى البدائية فى أعمال بعض الموسيقيين المحدثين لا نستمد بالضرورة من محاكاة واعية، ولكنها تترجم فى كثير من الأحيان عن إعادة اكتشاف تلك القوانين الشكلية الأساسية التى تعبر عن شروط إمكان الموسيقى والتى تجسدها الموسيقى البدائية على نحو دقيق بما تنسم به من نقاء. وسوف أذكر مقدار الاختلاف بين ما ليس إلا محاكاة سطحية وبين ما يعاد اكتشافه من قانون جوهرى له دائماً طابع الحاضر فحين أعاد سترافنسكى اكتشاف «الإيقاع المربع» لى يؤسس تجديداته الإيقاعية الجزئية، فإنه لا يحاكي وسيلة من وسائل الموسيقى البدائية ولكنه يعثر من جديد على قانون إدراك الإيقاع فى صورته النقية ويجده ويؤكد على وجود زمن قياسى متجانس تنتظم بالنسبة له ممكناً.

وسترافنسكى فى جمعه بين الإيقاع والمازورة المجموعات الإيقاعية المتباينة سواء أكان هذا الوجود حقيقياً أو يجعلنا نشعر شعوراً حاداً بحقيقة الإيقاع. ومن الموسيقيين من بدأوا بإنكار القواعد الموسيقية فى الأزمان السالفة، ولكنهم سرعان ما أدركوا أن تلك القواعد هى وحدها القادرة على احتواء تجديداتها الجريئة. وهكذا تكتسب القواعد القديمة عندما يعاد اكتشافها مزايا من القوة، وذلك حين يبدو أنها قادرة على تقبل التجديدات الجزئية التى كانت غريبة عليها فى بداية الأمر وليست المقامية التى عاد إليها سترافنسكى هى التى تتعارض مع ثراء التآلفات المتنافرة ولا مع تعدد المقامات الدينية القديمة. بل ولا

مع المقامية المتعددة Poly toality وإنما هي المقامية القادرة على مساندة هذا التعدد في المقامات وعلى تفسيره، بدلا مما كان يبدو مناقضا له.

وعلى المؤلف الموسيقى لكي يتحرر من تحكم القواعد القديمة مع تسليمه بالاعتماد على تاريخ تطور الموسيقى، أن يعرف كيف يرقى إلى عمميات الفكر الموسيقى. وهذه العمميات تنقسم إلى نوعين من الشروط: الشروط الشكلية Conditions formelles التي يقتضيها التعبير الموسيقى والشروط الأكرستيقية (أى التى تنسب إلى علم الأصوات) Conditions acoustiques التى يلتقى فيها التعبير الموسيقى لشخص بالأوضاع الأساسية فى عالم الأصوات. قد توجد حقائق أكتوسيتيقية جوهريّة يتعجن على الفكر الموسيقى أن يخضع لها، ولكن يبدو أيضاً أن هذه الحقائق فى حاجة دائمة إلى إعادة تقويمها عن طريق الأشكال الموسيقية ذاتها. ونستطيع أن نضرب أمثلة لا حصر لها فى مؤلفات الموسيقيين المحدثين تشهد على تجديد الإحساس بالتألفات اللحنية.. وهو إحساس اعتقد الناس منذ زمن طويل أنه قد فقد مجده حال كونه قد اكتسب نضارة وحدة بفضل التجديد فى الشكل. ونستطيع أن نكتب التاريخ الهرمونى لتألف الخامس (أى البعد بين صوت أساسى وخامسه) وأن نبين أن دلالة ودوره قد كانا دائماً أساسيين فى الفكر الموسيقى، ومع ذلك فإن هذا التألف بين الصوت وخامسه وقيمه السمعية لا تغيير فيها ولا تحوير. يتخذ صفة حسية متغيرة عبر تباين الأشكال التى يوضع فيها (ويكفى أن نفكر فى الاختلاف الذى يفصل بين تألف الخامسة عند ديوس وعند سترافنسكى) يقول أ. شيقنر فى كتابه «سترافنسكى» ص ٢٩ (ريدز، باريس، ١٩٣١) إذا كان تألف الخامسة عند ديوس يتمتع بشفاافية وهارمونية تنقضها بعد الثالثة tierce فإن تألف الخامسة عند سترافنسكى يقدم لنا بالأحرى لونا أقرب إلى

صوت القرار فى موسيقى القرب والأرغول، فهو يعمل كسناد لضروب من الجراء البوليفونية...».

وأسلوب سترافنسكى الأصل هو تجسيد بعض المقولات الجوهرية للفكر الموسيقى فى صورتها النقية والكشف بذلك عن الطابع المسحوس للكاف فيما كان يبدو وشكلا خاطيا.

وهذا التكرار الذى لا يشكل لنفسى «لوتيف» الذى يميز ميلوديانة والذى نجاهه فى الموسيقىات البدائية هذا التكرار هو عند سترافنسكى عبارة عن تجسد عنيف لأهم وأعم القوانين التى تتحكم فى الصيرورة اللحنية. وجميع المؤلفات القيمة تلتقى فى أمر واحد هو خضوعها لمنطق عام للفكر الموسيقى لا يمكن الخروج عليه.

ولكن ينبغى ألا نخلط بين ضرورة التجديد وبين العمل على قلب المبادئ التى لا يمكن أن تقوم أى موسيقى بدونها. ولأن بعض الموسيقيين المحدثين قد رأوا فى المقامية La tonalite التعبير عن مطلب جوهرى للفكر الموسيقى، فإذا بهم يجرون تجديداتهم الهارمونية دون الخروج عنها. ومع ذلك ربما لم تكن المقامية هى التى تملك قيمة أبدية، بل هى الحقائق الأكوستيكية التى لا جدال فيها، والمنطق العام للفكر الموسيقى فالمقامية تترابط بالإحساسات والأشكال ويساند بعضها البعض الآخر، أما انقطاع الصلة بالديونتين الكبير والصغير فمعناه بالضرورة الإبقاء على الضرورات الأبدية التى كانت الأصل فى تكوينهما.

وتتولد أصالة المؤلف الموسيقى من التقاء حقيقة أبدية بحقيقة تاريخية والثورة فى الموسيقى يمكن أن تولد من العودة إلى المنابع وعن التأمل الناقض

لممكنات الفن الموسيقى. ومثل هذا التأمل تساعده المعرفة بتاريخ الموسيقى الذى يسمح باكتشاف ثبات الأشكال التى تسيطر على ما فى ضروب التكنولوجيا المختلفة من تبليغ. وعلى هذا النحو يمكن أن نضع ما يشبه الجدول لمقومات الفكر الموسيقى.

وكما عاد ديكارت إلى البساطة التى وجدها فى عبارة «أنا أفكر» لكى يؤسس العلم ويعيد بناءه، فكذلك يعود هندميت لكى «يؤسس موسيقى المستقبل» إلى الشروط الجوهرية للفكر الموسيقى. وقيل أنه قد انضمت جوانحه على اتحاد الروح المحافظة بالروح الثورية. ويجهده هندميت فى أن يكتشف فى القواعد التقليدية التى يريد أن يتحرر منها المبدأ الأبدى الذى يؤسسها والذى يجب أن يوجد داخل القواعد الجديدة ولهذا السبب بدت له ضرورة التحرر من القيود المقامية الضيقة مع المحافظة على التنظيم المقامى كمطلب ثابت من مطالب الفكر الموسيقى.

ويرى هندميت أن التجديد فى المبادئ ينبغى ألا يمس المبادئ العامة الجوهرية فهى الضامنة لسلامة النسق الموسيقى بأكمله والمهم بوجه خاص ألا تعكر الموسيقى الجديدة صفو الحساسية الطبيعية للأذن تجاه العلاقات الطبيعية القائمة بين الألحان والمقامية عبارة عن واقعة طبيعية وينبغى العمل على إثرائها لا على إلغائها. ولنا أن نتساءل: لماذا كانت المقامية المتعددة Polytonalité أمراً تتحمله فى سر شديد؟ السبب هو أنها لا توجد فى الواقع بالنسبة للإدراك الحسى الذى يربط بين كل تألف وبين صوته الأساسى ويرغمنا بذلك على أن نخضع أح دالمقامات للآخر. ولكن يحدث فى كثير من الأحيان أن تزجج الموسيقى الحديثة الحساسية الطبيعية للأذن بالنسبة للقوانين الهارمونية، والخطر هنا أعظم لأن الأذن أشد حساسية من بقية الحواس فى تحملها ما يناقض

القوانين الطبيعية، ويبدو أن المادة اللحنية تسمح بكل نزوات الروح وتبررها. وإذا كان المهندس المعماري يحترم بالضرورة الأبعاد الثلاثة وعنصر الثقل، فإن الموسيقى تفعل كل ما يزيد. ففي الألحان قوانين محفورة هي السند الأبدى لكل فكر موسيقى متماسك، وهذه القوانين تبقى دون أن يعثرها تغيير وراء تباین الأساليب، ولا تستقيم أية جرأة يقدم عليها الفكر الموسيقى إلا إذا استند عليها منذ مبدأ الأمر.

ويؤكد «هندميت» أن المذهب الذي يقترحه يبرر موسيقى الماضي وموسيقى المستقبل في آن واحد. وهو يضرب أمثلة ليبين أن «المنهج الذي يعرضه يسمح بتحليل الموسيقى وفهم أساليبها في كل الأزمان» ولكننا نعرف أن هذا المزيج من النزعة المحافظة والنزعة إلى التجديد الذي تقدمه فكرة هندميت الاستطيقية يقوم على تأمل يهدف إلى توضيح المبادئ الجوهرية للموسيقى.

ولهذا السبب يستهل بحثه عن التأليف الموسيقى بهذه العبارة: «سوف يجد القارئ في هذه الصفحات أسس التأليف الموسيقى على النحو الذي تنتج فيه عن التكوين الطبيعي للأنغام ولهذا السبب كانت لها قيمتها في كل العصور». وما ينبغي أن نستبقه من مذهب هندميت الموسيقى هو الأسس التي كان يشعر أنه أقام مذهبه عليها والتي تتصور مفهوماً أصيلاً للتاريخ الموسيقى وهذا المفهوم يصبح بالنسبة للموسيقى الحديثة منبعاً للإلهام، بأن يحرره من المظاهر المتغيرة التي يتحقق فيها الفكر الموسيقى تارة بعد أخرى. ولا ينبغي أن تلقى المؤلفات الحديثة المؤلفات المضاية، بل عليها أن تبررها مستندة على القوانين الجوهرية للفن الموسيقى. فإذا كان لابد من التوسع في الأشكال القديمة فيجب الإبقاء على المبادئ الثابتة المرتبطة بجوهر الموسيقى نفسه. ومن

وجهة النظر هذه نفهم كيف يعثر بعض الموسيقيين المحدثين على قواعد قديمة داخل تجديداتهم الحديثة.

فبمعرفة المبادئ الجوهرية التي يجب أن يخضع لها الفكر الموسيقى نتحرر من تحكم المؤلفات الماضية مع احترامنا لما يتبقى فيها دائماً من عنصر لا يلى.

المضمون والشكل

إن الاستطيقا تستطيع أن تلقن الفنان الشروط التى تجعله فى وعى بالإمكانات المتباينة المحروضة عليه وتستطيع أن توجهه إلى ضرورة الاختيار بين الإمكانيات وضرورة الإخلاص. وربما استطعنا أن نقول أن كل عمل عظيم لا يوجد إلا بواسطة ولاء لفنان المبدع لفكرة جمالية يسعى إلى تحقيقها حتى آخر مقتضياتها. وحتى يلتقى بذلك المتجسد اللحى الأصيل الذى يسعى إلى امتلاكه.

والشرط الأساسى للإبداع الموسيقى الخصب هو أولاً الرؤية الواضحة لما يتألف منه جوهر الموسيقى نفسه. ولا بد أن نحدد فى بداية الأمر حدود الممكن وحدود المستحيل حتى نكتشف فيما بعد الإمكانيات المختلفة التى تتاح لنا وما ينطوى عليه كل منها. وبؤمن كثير من الموسيقيين بالمسار الحدسى بالرغم من أنه يتعرض دائماً للخطأ، ولا قيمة له فى نهاية الأمر إلا بمقدار ما يقوده تأمل باطنى له طبيعة شكلية.

والمؤلف الموسيقى الذى يبحث عن أنغامه على البيانو، والذى يشعر بسرور أصيل لإزاء بعض التركيبات اللحنية، ويتوقف عندها ويحاول باستمرار العثور عليها مثل هذا المؤلف تقوده فى الواقع فكرة جمالية خفية. وذلك السرور الذى يشعر به هو فى الحقيقة وعى بعالم متلاحم من الأشكال يسعى إلى التشييد ويفطن الفنان المبدع إلى أن هناك تبايناً فى الإمكانيات عليه أن يعرف كيف يختار من بينها، وإلى أن هناك ضرورياً من المسرات الحسية التى تستبعد لأنها لا تدخل فى نفس العالم المنطقى. فثمة بعض التألفات الهارومنية التى لا يمكن أن تتواجد معاً Compossible على حد تعبير لبينتس وينبى أن تكون الحدوس

اللحنية التى تتوارد على المؤلف مناسبة للديالكتيك يشيد منها عالماً صوتياً جديداً^(١). وعلى هذا النحو ينبغى أن تكون المعطيات الأصيلة التى يشعر نحوها المؤلف بسرور خاص بداية لشكل وفكر جديدين. ولابد أن يكون الفنان المبدع على وعى بهذا الديالكتيك بين المضمون والشكل، وهو الديالكتيك الذى تنطوى عليه عملية الإبداع. وكم من موسيقيين موهوبين لم يعرفوا كيف يخضعون حدوسهم الصوتية لذلك المحك الديالكتيكى للأشكال وكيف يشيدون منها مذهباً يضافى عليها شيئاً من التماسك وذلك نتيجة لافتقارهم إلى التأمل وإلى الروح النقدية. والفعل المبدع لا يمكنه أن يكتسب اكتماله إلا بفضل تأمل نقدى يتصاعد من الحدس الصوتى إلى الشكل الذى يوجد فيه بصورة تخطيطية ويؤسسه على نحو غامض.

” ويجب على كل مؤلف يريد أن يكتب عملاً أصيلاً أصالة حقيقية أن يبدع مادة لحنية جديدة. أعنى أن يطبع اللحنية *La sonorile* بشكل جيد ونستطيع أن نقول أن اللحنية عبارة عن ماهدة شكلية فى جوهرها مادام ما يميزها عن الضوضاء ويضعها بوصفها لحنية هو هذا الشكل الهارمونى الذى هو بالنسبة إليها شئ طبيعى وجوهري على الموسيقى إذن أن يطبع المحسوس اللحنى بطابع شكل أصيل قبل أن يدخله نهائياً فى ذلك الشكل من الدرجة الثانية الذى هو المصنف للموسيقى. وإذا كان هذا المصنف لم يعط بعد فى هذه المادة الشكلية التى تقوم بإعدادها فإن هذه المادة تكون فى أغلب الأحيان هى الثمن الذى يدفع فى هذا الشأن.

ويدور أن التقابل الذى وصفه «كانط Kant» بين الفن المفهوم وبين

(١) د. محمد على أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة، ص ٢٠٠

الإنبال الخلاق والفكر النظرى قد أصبح من الممكن تجاوزه. فالموسيقى هى فن التفكير بالأنغام وهذا الفكر له قيمته خارج العمل الفنى الذى يعبر عنه ولا بد أن نقرر فى بساطة أن الفكر الفنى يتميز عن الفكر العلمى فى أنه علم بالمحسوس بما هو كذلك، وفى معقوليته الذاتية تماماً. وهو شكل يسعى لا إلى تب بيط المحسوس اللحنى بل إلى تشييده ومن هنا كانت صلته بالمتعة. فالمؤلف الموسيقى يشعر أثناء فعل الإبداع بسلامة تفكيره حين يشعر بالاستمتاع الذى يزوده به هذا الفكر، والذى تتمثل فيه قدرته على احتضان منطقة معينة من المحسوس اللحنى. وضرورة هذا الاختيار بالاستمتاع الحسى هى التى أصلت بعض المؤلفين الشبان فوقعوا فيما يمكن أن نسميه وبالخطأ الحسى».

والأساس الأول للإبداع الموسيقى هو الاتحاد الذى لا ينفصم بين الإحساس والشكل... الشكل الذى يوجد فيه الإحساس أسيراً مملوكاً. فلا يكفى أن يكتشف المؤلف الموسيقى أحاسيس لحنية أصيلة، بل يتبغى بصورة تخطيطية والذى يوقظ الفعل المكون للفنان. «فالإحساس الهارمونى عليه أيضاً أن يكتشف ذلك الموضوع theme الشكلى الذى يوجد فيها الذى يقوم مستلاً يؤثر كما يؤثر الخدر وتصبح الحاجة إلى تعاطى جرعات أقوى أمراً ضرورياً» كما لاحظ البعض وهكذا يولد الإحساس بشرائه من شكل مرئى وكأنه شىء شفاف وليس من شك أن المذهب الهارمونى الجديد يقوم على أساس لحنى يرى إلى توضيحها فلا تتخذ لها معنى الموسيقى التى تكتفى بالتكرار الخالص البسيط لهارمونيات عدوانية، والتى تقتصر على تقديم أصوات متنافرة فى الصيغ المألوفة. فهى موسيقى لا قيمة لها لأنها لا تجدد الفكر الموسيقى. وما أكثر الموسيقيين الذين راحوا ضحية نزعة حسية لا شعورية Sensuoline Incon-

tient . لقد بحثوا عما لا تتوقعه الأذن، وكلموا المتنافرات بعضها فوق بعض . ولكن سرعان ما سئم الناس من هذه «التألفات الجديدة accords nouveaux» التى لا تتجاوب مع أى فكر فعال.. كما سئموا من هذه المتنافرات التى يتكدست اعتباراً، والتى تبحث عبثاً عن إخفاء انعدام التفكير أو ابتذاله فنحن نجد تحت هذا التعقيد الظاهرى للإحساس صيفاً مستهلكة أشد الاستهلاك . فمن العبث إذن أن يبحث المؤلف الموسيقى عن أحاسيس صوتية جديدة ليست فى الواقع سوى صدمات وحشية . لا قيمة للإحساس دون إمكانياته الشكلية، لا لأن هذه الإمكانيات تسمح لنا بتجاوز الإحساس البحث، ولكنها بالأحرى لأنها وحدها التى تسمح لنا بامتلاك الإحساس أى بينائه .

وإزاء المضمون لا يكفى لاختفاء ما فى الشكل ، فليس لاكتشاف أى تألف جديد، أو إزاء أى كان شأنه للمادة اللحنية من قيمة، إلا رذا فتحا المجال لإمكانيات شكلية جديدة فلا بد أن تنطوى التألفات الجديدة فى ذاتها على الشكل الذى يبررها ويضعها . وأصالة الفكر الموسيقى تظهر مباشرة من حيث أن بعض الأحاسيس الصوتية التى لم تكن معروفة لنا حتى الآن قد انضحت فجأة وكأنها مألوفة لنا . والمؤلف الموسيقى العظيم بفضل فكره وقدراته على الشكل، يلبح فى عالم صوتى قد أبدعه والنزعة الحسية فى المجال اللحنى تحطم نفسها بنفسها فلا بد أن يشيع الحياة فى الإحساس شكل يعطيه تماسكه الداخلى ويحميه من الفناء بأن يدرجه فى مذهب معقول .

وهناك كثير من المؤلفات الموسيقية الحديثة التى لا تتضمن أى مذهب هارمونى أصيل ، والتى تسيء استخدام متنافرات لم يتمثلها الفكر.. ومع ذلك فقد أنقلها بناؤها الأفقى lineaire ورشاقتها الكتريانية . والميلودية قادرة على

أن تجدد الأحاسيس الهارمونية داخل الصبغ التقليدي نفسها، إذ أن المتناظرات والغرائب التي تدخلها الميلودية فى الهارمونية تكون مبررة أفقياً lineament وذلك يتم انتزاعها من الطابع اللامحد الذى يتسم به الإحساس البحث وهكذا يبدو أن الشكل الميلودى أو البوليفونى قادر على تحمل الإحساس الهارمونى وإضفاء الشرعية عليه. أن تطور الهارمونى كان نتيجة لإثراء الكونترابنت ونمو البوليفونية. ولم يستتج أحد من ذلك أن الهارمونية يجب أن تكون تابعة بالضرورة للميلودية لأنها هى وحدها القادرة على إعطاء شكل للإحساس الهارمونى. ولما كانت الهارمونى لا تزيد عن كونها مجرد إحساس غفل يخلو من الشكل فإنها لا تستطيع أن تكون حقيقة قائمة بذاتها ولا بد لها ألكى تتحرر من شخصيتها المائعة بالطبيعة أن تتقبل الاعتماد على الميلودية وعلى الكونترابنت وهما الشكلان الموسيقيان الوحيدان بكل ما فى الكلمة من معنى.

ولقد أثرت الموسيقى الأوربية الإحكام الشكلى لهارمونية الذى لا يسمح للمحسوس بالظهور إلا تحت سلطان الشكل آثره على ثراء وروانة الفروق الميلودية الدقيقة التى تتميز بها الموسيقى الشرقية. كما أثرت المتعة التى تنشأ عن تأمل العلاقات اللحنية على التأثيرات السحرية effects. وفى هذا النحو تبدى الشكل قادراً على أن يتقبل أكثر فأكثر وقائع صوتية foits acoustiques كانت غريبة عليه فى بداية الأمر. ويبدو أن الأشكال البسيطة هى أغنى الأشكال وهى التى تضمن أكبر ثراء للأحساس. وإذا كانت المقامية Tonalire قد بدت قادر على تقبل كل ما فى التجديدات الموسيقية من تباهين وما فى المتناظرات من تعدد فذلك لم يحدث إلا بعد أن أكدت شكلها الأساسى بكل صفاته، بأن

نبذت الوقائع الصوتية التي كانت غريبة عليها، أما الموسيقى الشرقية التي رفضت الهارمونية وصورها البسيطة التي تنطوى عليها فقد وجدت نفسها حبيسة اللامتناهى المانع للفروق الميلودية الدقيقة nuances melodiques ولم تستطع أن تؤسس أى فكر موسيقى يمكن أن تقارنه بفكرنا. وبدلاً من المقامية التي تقوم على وقائع صوتية مختارة من أجل قيمتها الشكلية. أخذت تصلح شيئاً فشيئاً ما كانت محرومة منه فى البداية.

والفن اختيار ولا بد له من أشكال بسيطة بل تقليدية إذا أراد أن يتجاوز النزعة الحسية، وأن يحقق دياكتيك العالم الحسى (١). dialectique du monde sensible الذى يسمح له بأن يسيطر على هذه النزعة، ذلك أن النزعة الحسية عدوة للإحساس الذى تضعفه بقدر ما يضاعف الشكل من قدرته. وعلى المؤلف الموسيقى أن يعرف كيف يختار بساطة شكل من الأشكال. وكثير من المؤلفين المحدثين يخطئون نتيجة لفرض الأحاسيس الصوتية التى تلفت من الشكل، أو تخطط فيما بينها أشكالاً متناقضة. ومن هذه النواحي لا تتولد سوى ميوعة رتبة، لأن الاكتمال الحسى لا يولد إلا من أحكام الشكل، والشكل الذى يخلو من الأحكام كالشبكة ذات الثقوب الواسعة لا يقتضى شيئاً من واقع الأنغام. فإذا كان لابد للموسيقى من أن يحاول احتضان أكبر تنوع ممكن من الأحاسيس لزم عليه أن تكون تلك الأحاسيس متضمنة داخل شكل بسيط وأياً كانت الاختلافات التى تفصل المذاهب الهارمونية المتباينة بعضها عن البعض الآخر فيبدو أن مطعمهما المشترك دائماً هو أن تعيد بناء الصرح اللحنى ابتداء من أحد أشكاله الأساسية وكما أن الهارمونية الكلاسيكية تقوم على أساس تراكم الأبعاد الثلاثة فقد حاول شونبرج بتعميمه لهذا المبدأ أن

(١) د. محمد عزيز نظى سالم، الإبداع فى علم الجمال، دار المعارف، ص ١٢٩

يتناول مقامية الواقع الصوتية من جانب الأنغام الـ *La quarte* الرابعة ووجد اختصاراً لصحة مذهب الهارموني في أننا نصل دون مشقة بواسطة تراكب الأنغام *La superposition des quertes* إلى مجموعة ألحان السلم الكروماتيكي *L'échelle chromatique*. وهكذا نعود بالمادة اللحنية كلها إلى الوحدة.

ونستطيع أن نشاهد في مجرى تاريخ الفكر الموسيقي ضرباً من الحوار بين الشكل والمضمون ^(١)... والتكاليف الجديدة لم تقبل شيئاً إلا بمقدار ما كانت تبدو على تركيبات ثابتة *combinations stables* تستطيع أن تتيح الفرصة لاستخدام منهجي منتظم *systematique* وعلى هذا النحو لا ينقطع التوازن عن العودة إلى الاستقرار بين الشكل والمضمون. إذ لا يتقبل الشكل إلا وقائع سمعية طيبة بالنسبة لفعله. فإذا سيطر شكل قديم على عنصر حسي جديد، تجدد الشكل نفسه من احتكاكه بهذا العنصر دون أن يفقد على رغم ذلك أسسه الأولية. وهكذا، حين يضاف إحساس صوتي جيد إلى الفكر الموسيقي الذي تم تكوينه فعلاً، فلا بد من أن يندرج فيه بصورة أو بأخرى وأن يتلاءم مع الأطر التقليدية قبل أن يطرأ التعديل على هذا الأطر. ولقد ظهرت المقامية على أنها قادرة على تبرير وتقبل أثراً لحنياً لا محددًا يعمل على تحويلها هي نفسها بصورة مطردة ويبدو أن هذا التحويل البطيء هو الذي يمكنه وحده أن يضمن أحكام الفكر الموسيقي.

ولا يمكن أن يتسع الشكل إلا إذا وضع في البداية. فلقد سمحت المقامية بالاشتغال على نصيب من المال اللحني يأخذ في الاتساع دائماً وأبداً. وما كان مقبولاً في صميم أحد الأشكال القديمة وتحت ستاره سرعان ما يكتشف شكله الخاص. وقد يبدو أن الشكل التقليدي يحاول أن يبرر لنفسه

(١) د. محمد عزيز نظمي سالم، علم الجمال الاجتماعي، دار المعارف، ص ١٤٠.

أحاسيس صوتية جديدة، ولكنه لا يلبث في كثير من الأحيان حتى ينخل تحت تأثير الأشكال الجديدة القافية في تلك الأحاسيس الجديدة فيجب إعادة بنائه على أسس جديدة. ولقد انتهزت المقامية الكلاسيكية بفعل النزعة الكروماتيكية عند كل من فاجنر وسيزار فرانك وحتت تأثير التجريدات الجريئة التي أقدمت عليها الانطباعية الفرنسية l'impressionisme français ولا تبدو اللامقامية l'atonalite إبداعاً من العدم exnihila بقدر ما تبدو نتيجة وتمشياً منطقياً لوقائع موسيقية قائمة فعلاً وهكذا يعمل لإثراء المادة اللحنية على تفويض المبادئ التي لا تستطيع أن تتحمل هذا الإثراء. وقد ولدت المقامية المتعددة Polytonalite مثل اللامقامية ضرورة إعطاء شكل للأنغام الغريبة التي تزدحم بها الموسيقى الحديثة. وهما شكلان رد فعل للفكر الموسيقي ضد ما شهر به «شونبرج» و«هند ميت» بوصفه فضيحة مفهوم تحويل النغم alteration فهذا المفهوم الذي منحه مبرراً بالنسبة للمقتضيات المقامية التي لم يفتننا إليها والذي لا يعبر على هذا النحو إلا عن معقولة سلبية نوعاً ما لشكل إيجابي قادر على الاشتغال بصورة فعالة على هذه الأحاسيس الجديدة التي هي الأنغام الغريبة ولقد جاهر شونبرج بأنه ضد المقامية التي تدعى (حيلة الأنغام الغريبة) أنها تشتغل على ما هو «غريب» على حد التعريف نفسه. فأما أن يوافق الفكر الموسيقي على أنه مقامى بصورة قاطعة بحق المقتضيات المقامية جميعاً أو أن يعترف صراحة بالحدود الضيق في المذهب المقامى ويحاول اكتشاف شكل جديد. ولكن ما أن نقبل المقامية مفهوم أو تصور تحويل النغم le concept d'alteration حتى تعلن عدم كفايتها وتحطم نفسها بنفسها. وعبرة الأنغام الغريبة تشهد برفض إعطاء شكل معقول لما يتجاوزها. والمقامية كما لاحظ هندميت تناقض الهارمونية بمعنى ما، فإذا كنا نجد فيها تعبيراً من معرفة معينة

بالوقائع اللحنية *faits sonores* فإن هذه المعرفة ناقصة لأن المقامية ليست سوى تقريب أول *première approximation*. ومذهب تراكب الأبعاد الثالثة *super-posirion de tiesces* ضيق إلى أبعد حد مما يرغمه على الاتجاه إلى حيلة الأنغام الغريبة *notes étrangères* لكي يتكيف مع ثراء الوقائع اللحنية بأكمله. ويعتقد شونبرج أنه قد وجد في مذهب تراكب الرابعات *superposition des quartes* شكلا شاملا بما فيه الكفاية بحيث لا يستبعد شيء من مجموع الوقائع الهارمونية *la notalite des faits harmoniques* ويعتقد شونبرج أن الشكل القديم يجب أن يختفى عندما يصبح وكأنه شيء خارجي على أحاسيس الجديدة التي يتقبلها. فقد اكتمل الإثراء اللحني الذي كان لا مفر من أن يحطم تلك المقامية. غير أن شونبرج يذكر أنه قبل أن يتقدم بمذهبه كان هذا المذهب وكأنه قد تحقق فعلا بصورة غامضة في الأحاسيس الصوتية نفسها. ولم تن المقامية حينذاك إطار مصطنع وتم اكتشاف شكل جديد عن طريق الحدس. ويذكر أيضاً أن ما كان مجرد «طابع صوتي *timbre*» قد تطلع إلى أن يصبح شكلا ولم يكن للتألف الجديدة في المرحلة الأولى لظهورها سوى قيمة انطباعية *impressioniste* في بادئ الأمر، ولكنها لم تلبث أن وضعت عالما شكليا جديدا. وقد يصبح تألف منعزل عند مؤلف موسيقى نقطة بداية لمذهب هارموني جديد عند من يأتون بعده. وعلى هذا النحو تتطور الإمكانات الشكلية للأحاسيس التي لم تكن مقبولة في البداية رلا بوصفها طابعا صوتيا *timbre*. ويحاول «الشكل» على مر التاريخ تبرير وتثبيت الأحاسيس التي لم تكن تسجيب في البداية إلا لما أطلق عليه.

والواقع أن *harmonie intuitive* شونبرج اسم الهارمونية الحدسية المؤلف الموسيقي الذي يكتشف للمرة الأولى هارمونية جديدة لا يحتفظ بها إلا لأنه

يشعر فيها بالإمكانات الشكلية، وهذه الإمكانيات هي التي تؤسس المتعة التي يشعر بها في تلك الهارمونية الجديدة. ويتعرف شونبرج عند ديوس مثلاً على أن السلم الثنائي الشامل pandiatonique وتآلفات الربيع تنتج «آثاراً جميلة من الطابع الصوتي» غير أن الانطباعية ليست في نظره نزعة حسية -sensu-aliste خالصة على الإطلاق: ففيها يتم التعبير عن «هارمونية حديثة» لا يمكن بدونها أن يكون للأحاسيس الجديدة التي تقدمها لنا أى معنى، وهذه الأشكال التي أحس بها ديوس حاول شونبرج أن يخرجها إلى حيز التنفيذ في مذهب محكم، فأصبح السلم الثنائي الشامل pandiatonique وهارمونية الرباعيات de quatre حقائق شكلية وبنائية structurales قادرة على أن تحمل الصرح اللحني كله دون الاستناد إلى شكل غريب.

وهكذا يبدو أن شونبرج يوافق على أى إحساس جديد لا يعرف كيف يتلقى حق المواطن في عالم الأشكال الموسيقية إن لم يحمل معه شكلاً جديداً يسمح بإثراء الإحساس والفكر في وقت واحد. ويستجيب النفاذ المطرد للفكر الموسيقي في المادة المحسوسة للعالم اللحني لمجهود مطرد من التأليف يقوم به هذا الفكر. ولقد أرجعت المقامية إلى الوحدة عدداً يتزايد باستمرار من الوقائع اللحنية faits sonores ولكن كلما أمكن الإحاطة بالعالم الصوتي إحاطة آمنة ازدادت أيضاً «وحدة المفهوم l'unité de conception» وكأنما يجب على الشكل أن يزداد تأكيداً لنفسه كلما ازداد العالم الحسي الذي يبنى أن يحمله ثراء. فالمذاهب الهارمونية الحديثة تريد أن تشتمل على كل ما في الوقائع اللحنية من تعقيد، ولكنها تريد أن يكون اشتغالها على هذه الوقائع في شكل بسيط. فإن شونبرج وهندميت يعلمان المقامية حتى يجعلها أشمل وأبسط في الوقت نفسه ويتخذان من السلام الكروماتيكي أساساً لهما لكي يتحقق

ذلك التنظيم المتكامل *Systmatisation integrale* للمادة اللحنية التي استعصت على الهارمونية الكلاسيكية وهنا تكتسب النزعة الكروماتيكية *Le chromatisme* عندهما لأول مرة قيمة التدرج بقدر ما هي مؤسسة تأسيساً هارمونياً - أعنى أنها قد أحييت إلى شكل بسيط وليس من الممكن السيطرة على الوقائع الصوتية إلا عن طريق قدرة الشكل الأصلية. ولكن يبدو أن الشكل يستطيع أن يقوم بدورين مختلفين : فهو إما أن يعرف أو أن يدع. فإذا عرف أحياناً كيف يبدو مخلصاً للوقائع الصوتية الطبيعية، أليست له أيضاً القدرة على إبداع وقائع جديدة وتجارب صوتية جديدة؟ فالإحساس لم يكف على مر تاريخ الموسيقى عن الاعتماد على الشكل ويكفى أن التطور الذى له مفهوم التوافق *La notion de consonance* وفقاً لتطور المقتضيات الشكلية *exigences* *toveallss* ففى المقامية لم يعد التوافق واقعة صوتية بدائية ولم يعد موضوعاً فى ذاته، وإنما يوضع بالنسبة للمقتضيات المقامية.

يبد أن الشكل لم يقتصر على تحديد الإحساس: بل لقد توصل إلى إبداعه بأكمله، والبعد الصوتى الواحد يتخذ معانى متعارضة تمام التعارض وقد يكون توافقاً أو تنافراً وفقاً للشكل الذى يلتزم به، وهو توافق ظاهرى *schein* *konsonanz* وتنافر ظاهرى *schèrn Dessonanz* حيث يتخذ الإحساس السمعى صفة هي عكس صفته البدائية وعلى هذا النحو تبدو أن المحسوس اللحنى ليس إلا مادة محاية، طيبة تمام الطواعية لفعل الشكل.

فإذا كان الشكل يمتلك القدرة فإن الفنان المبدع يواجه مشكلة الاختيار بين موقفين يعرضان له اتجاه الوقائع اللحنية.

وهذا ما نسميه بمشكلة الاختيار بين النزعتين التجريبية *empirisme* والشكلية *formalisme*.

هل يفضل الموسيقى الخضوع للوقائع اللحنية، أم يختار القدرات الحرة
للشكل التي تحقق عالمًا صوتيًا لا يستمد إلا من هذا الشكل وحده ؟ ومنرى
كيف يكمن لهاتين الإمكانيتين اللتين تحقق المقامية التوازن بينهما أن تمحا
الميلاد لمفهومين متعارضين للفن الموسيقى.

النزعة التجريبية

توجد طريقتان جوهريتان فى الإبداع^(١) : طريقة تصدر عن إلهام مادى
Mspiration materielle (أى عن المضمون) وطريقة تصدر عن إلهام شكلى
(أى عن الشكل) وفى الطريقة الأولى يبدو كأن الشكل نابع من التجربة
السمعية، أما الطريقة الثانية فتجعل هذه التجربة ممكنة.

ونحن إذا تأملنا المقامية التى نجد لها ما يبررها قبلًا a priori وبعديًا
a pastériori على السواء رأينا أنه من الممكن تحويلها لحساب النزعة التجريبية أو
النزعة الشكلية بواسطة اختلال فى التوازن بين الشكل والمضمون الذى تحققه.
كما يمكن أن نصورها نحو وخلص أعظم للوقائع اللحنية، أو أن نحافظ على
صرامة الشكل، أو تطويع الوقائع اللحنية حسب مقتضياته. والفن يتحرر من
هذه المواصفات conoention أو يؤكدھا، والروح تتطلع إلى السيطرة على
العالم اللحنى، أو قد لا تبحث إلا عن السيطرة على نفسها. وامتلاك حريتها
وقدرتها البناءة. وهى تريد أن تتوغل فى أعماق المحسوس وتجاوز ما هو قبلى فى
أشكالها، أو تجاوز المحسوس أو الشخص la concrete بغية الاحتشاد صوب
قدراتها الخالصة ونستطيع أن نعرف نظرة هندميت الجمالية بأنها محاولة
لاستبعاد الأشكال المسبقة من الفكر الموسيقى، تلك الأشكال التى تزعم الروح
أنها تعرض بها على الألحان نظامًا لا ينبع من تلك الألحان. وبهذا المعنى
يمكن أن نعدھا قريبة الصلة من الانطباعية التى هى أيضًا نزعة تجريبية تسعى
إلى التحرر من تقاليد الشكل الكلاسيكى واكتشاف نظام فى العلاقات الطبيعية
بين الألحان، نظام يجب أن يخضع له الفكر الموسيقى.

(١) د. محمد عزيز نظى سالم، الإبداع الفنى، دار المعارف، ص ١٤٧.

والأمر على هذا الشكل بالنسبة لهندميت فهو يطالع في المادة الشكلية التي هي اللحنية *La sonorité* الأشكال التي تحدد الفكر الموسيقي الخلاق، وهو يأخذ على المقامية الكلاسيكية طابعها التقليدي ويقترح استبعاد ما هو قبلي فيها لكي تصبح أشد ملائمة للتجربة الصوتية الطبيعية. والاستطيقا الجديدة التي يعرضها علينا هندميت هي تعبير عن إخلاص الفكر للأشكال الطبيعية التي يجدها منقوشة في اللحنية السابقة على جعل هذا الفكر.

ويستند عالم هندميت اللحى على وقائع صوتية طبيعية على التالكفات والألحان المرجية *les sons de combinaison* والسلم الذى يقيمه عليه هو السلم روماتيكي ولكنه يبين لنا كيف يمكن.

استنباطه على نحو طبيعى من سلسلة التالكفات *series des romoniques* لنظام من القرابة المتناقضة بالنسبة للحن أساسى. وهكذا نجد السلم الكروماتيكي مؤسسات تأسيساً هارمونياً، ولحنياً أيضاً، ودرجاته المتباينة المرتبة وفقاً لعلاقات التربة المتناقضة مستحددة طريقة ربط الألحان ونظام الترابط الهارمونية *la logique des enchainement harmoniques* ومنطق التحول *modulations* هي إذن روابط القرابة بين الألحان التي تعد أساساً للفكر الموسيقي وهي التي تعطيه معناه.

والهارمونية والميلودية: هذان الشكلان الجوهريان في الفكر الموسيقي كأنها قد أعطيا مقدماً في التتابع الطبيعى للأبعاد *intervalles* حين ينشأ وجود أو غياب ألحان الربط *sons de combinaison* والبعد الهارموني بلا منازع وهو البعد الخامس *la quinte* يستثنى من هذه القاعدة، وكذلك البعد الثانى لا قيمة هارمونية له إذ تحجيره ألحان الربط، فيصبح البعد الميلودى بلا منازع. وهكذا يتم

تتابع الأبعاد وفقاً لنظام هو نظام القدرة الميلودية powair mélatrique الهابطة -14،
croissant والقدرة الهارمونية الصاعدة craissane. وهكذا يكون الشكل
الميلودي والشكل الهارموني متعارضين ومكملين أحدهما للآخر.

وعن الإطناب نتيج هندميت فى محاولته لى يستتبط من الأشكال
الطبيعية المغروسة فى اللحنية جميع المقتضيات التى ينبغى أن يليها الفكر
الموسيقى وبذلك فهو يعيب على المقامية الكلاسيكية نزعتها الشكلية -formali-
ame وهو يهاجم - كما يفعل شونبرج - مفهوم تحويل الأنغام ويحمل عليه
لما فيه من طابع مصطنع. والواقع أن مفهوم تحويل الأنغام يبين أنه بالنسبة لهذا
الشكل التقليدى والذى يلى a priori الذى هو المقامية الكلاسيكية لا تكون
التآلفات الغريبة سوى نغمات دخيلة inturs واعتبار بعض التآلفات شيئاً غريباً
معناه ألا نسمح لها إلا بشكل سلبى، أو على الأقل نسبى relative، نسبى
بالنسبة للنظام المسبق الذى تضعه المقامية الكلاسيكية ^(١). ولكى تتلقى هذه
التآلفات شكلاً إيجابياً ينبغى أن تكون أعضاء مستقلة قائمة بذاتها membres
autovomes فى النظام المقامى l'ordre tonala وهو أمر يرمم المرء على إعادة
بناء هذا النظام وفقاً لمعطيات التجربة الصوتية. ويرى هندميت وشونبرج أن
مفهوم تحويل الأنغام يكفى وحده لإدانة المقامية الكلاسيكية حين يكشف عن
ضيق أفقها وبمعجزها عن الإحاطة بكل ما فى الوقائع اللحنية من ثراء. وفى
رأى هندميت أن تحويل الأنغام يلقي ضوءاً ساطعاً على نسبة المقامية
الكلاسيكية. أما فى المقامية الجديدة فهى بالإضافة إلى القيمة النسبية وللجمال
اللحنى قيمة مطلقة، قيمة صادرة عن شكله الطبيعى ويقدم لنا هندميت وض
نهجياً للتآلفات المتباينة التى يصنفها حسب تكوينها الطبيعى. وعلى هذا يجب

(١) د. محمد عزيز نظمي سالم، القيم الجمالية، دار المعارف، ص ١٥٠.

على الترابطات الهارمونية les enichôinment harmoniques أن تستند على هذا لتكوين الطبعي للتألفات المختلفة بحيث يستطيع الشكل الموسيقى أن يقسم التجربة الصوتية، ومن الأمور ذات الدلالة تفنيده للهارمونية l'enharmonie الذي يرفض قبولها لأنها ليست واقعية صوتية وإنما شكل ذهني لا يتجاوب معه شيء في التجربة الصوتية. وليس للتألف غير شكل واحد هو الشكل الذي تمليه خصائصه الصوتية les acoustiques ولهذا لا يمكن أن يكون متعدد القيمة.

وعلى هذا النحو يتخذ مذهب هندميت الهارموني مصدره من ضرب من الوصف التجريبي للمادة اللحنية. ووصف يكتشف فيه الأشكال الطبعي التي ينبثق على الفكر الموسيقى أن يؤسس نفسه عليها. ولهذا السبب يعلن احترامه للتوافق الكامل accord parfait ويدلو فيه الشكل الذي فرضته الطبيعة نفسها كأنه نموذج ينبثق على الفكر الهارموني أن يستمد منه الإلهام. ومادام الفكر الموسيقى كله مقامياً ronale إذن يجب أن يعاد بناء هذا الفكر على أسس أكثر طبيعية. ونحن نتعرف بين أعلى القيم الهارمونية وأدناها على سلسلة دقيقة الفروق nuancée من القيم الأصلية المتغيرة وإذا كان لابد من أن يكون كل ما دخل المجال المقامي نسبياً لمقام الأساس la toneque فإن هذه النسبية ليست أكثر من التعبير المباشر عن صلات القرابة اللحنية للدرجات المختلفة مع «مركز مقامي centre tonal» وهنا لا تعود المقامية مجرد توفيق بين مطالب الروح والمطالب الطبيعية للألحان. ومقام الأساس يفرض نفسه مستعينا بالسند الذي تقدمه له الألحان التي تحيط به والتي تؤكد وفقاً لدرجة الغرابة التي تنسبها إليه. والألحان التي تتصل به اتصالاً حميماً هي أفضل أسانيده. ومقام الأساس هو دائماً الأصل وهو أيضاً خاتمة الصيرورة الموسيقية، devenir musical كما هو

الحال فى المقامية الكلاسيكية. والواقع أن مقامية هندية تعترف بأن أى تألف يظل محتفظاً بالعلاقة المباشرة الطبيعية التى تربطه بمقام الأساس.

فمن هنا نجد أن مذهب هندية كلة يخضع لنزعة تجريبية أساسية، وأن كل جانب من جوانب الشكل الموسيقى تستند عنده على أساس من وصف الخصائص الشكلية الكامنة فى اللحنية .

ويسحث هندية عن حرية الفكر الموسيقى التى تمكنه من إدراك الإطارات المسبقة لمقامية تقليدية والدخول فى علاقات مباشرة مع الأشكال الباطنة فى التجربة الصوتية.

ونستطيع أن نقول أن التجريبية عبارة عن استطبيق أى مفهوم محدد من الوقائع اللحنية لا مجرد تسجيل لهذه الوقائع. وهذا ما يجعل منها قيمة. وهنا أيضاً نجد الحوار بين الشكل والمضمون. وليس من الممكن أن تكون لدينا تجربة صوتية خضبة دون استطبيق سواء أكانت صريحة أو ضمنية. فخفية أراد استطبيقية محددة تسيطر على حدس العلاقات اللحنية، إرادة تختار وتحذف وتستبقى وفقاً لتطلعاتها. وكما أن العالم فى حاجة إلى افتراض *hypotheese* لكى يسأل التجربة، فكل ذلك يحتاج الموسيقى إلى استطبيقاً لكى يضع التجربة الصوتية موضع السؤال. ولقد اكتشف عن خطأ النزعة الحسية - *l'erreur sensu* *altar* وتقرر أن الموسيقى الذى يقتضى العلاقات الطبيعية بين الألحان يحتاج إلى استطبيقاً تمهيدية لتوجيه تجربته الصوتية. والحال فى الفن كالحال فى العلم لا يتنصر المحسوس إلا فى الإيجابية التى يقدمها عن مساحات الشكل - *pastu* *lates deleforme* والحوار بين المفهوم والتجربة واضح فى التطور الذى تتصف به النظرة الجمالية لكل مؤلف عظيم، ذلك لأن هذا التطور لا يمكن أن ينشأ إلا

من ثنائية الروح التي تسأل والتجربة الصوتية التي تجيب. فسواء ناقضت التجربة الصوتية الاستطيقا وأكدتها فهي خصبة بوجودها. والاستطيقا الناقصة أفضل من انعدام كل استطيقا، إذ تستطيع هذه الاستطيقا الناقصة باحتكاكها بالتجربة الصوتية أن تتحرر من نقائصها وأن تعطي معنى لتلك التجربة. ومن أقوال شونبرج نستنتج أنه تتم ردود الفع لامتبادلة بين الشكل والمضمون تحت سلطة استطيقا مجردة غاية التجريد بحيث تكفى لتوجيه أبحاث المؤلف الموسيقي وإخصابها بل يكمن أن يجعله يكتشف تجربة صوتية جديدة. ومهما يكن الأمر فنحن لا نستطيع أن نلتقط المحسوس إلا عن طريق المفروض وليست النزعة التجريبية شأنها في ذلك شأن النزعة الشكلية.

النزعة الشكلية

«إن الشكل هو الذى يمسك بزمام المبادرة l'imitative إذ لا يتعلق الأمر باكتشاف المحسوس اللحنى، بل باتجاهه». مثل هذه النظرة الجمالية هى على وجه الدقة نظرة بيروستوافنسكى هذا إذا صدقنا بيروسوفتشنسكى - pierre sow tehinky الذى يقول: «إن تكيف المادة اللحنية مع المفاهيم الموسيقية هو الذى يؤلف أهم خاصية هامة يحدد عنده المادة اللحنية، تطورت طاقته الشكلية بوصفه من أصحاب الأساليب Stylista تطورا واسعا». ولكن يجب أن نلاحظ أن المادة اللحنية فى حالتها الصافية ليست هى التى تحدد المفهوم عند معظم الموسيقيين وإنما الذى يحدده مزيج من الشكل والمضمون وهذا المزيج هو المادة اللحنية التى خلقتها التقليد. ولهذا السبب أقام هندميت استطبيقا جديدة بأن عزل هذه المادة عن أشكالها الطبيعية.

ويبدو أن النزعة الشكلية تتفق مع تاريخ الفكر الموسيقى نفسه الذى يحاول دائما تطوير الوقائع الهارمونية وفقا لمقتضيات الشكل وهناك قانون ثابت للفكر الموسيقى هو قانون الانتقال بين المتتابع successif إلى المتأنى -simiul-tane (أى حدوث شيئين فى آن واحد) ذلك القانون الذى أثر فى التطور الموسيقى ونجده عند منبع كل التجديدات الهامة. وحول هذا دار جزء هام من التاريخ الفنى التكنيكى أو من تاريخ صفة الموسيقى. وإذا كانت لفظة بوليفونية polyphonie تعبر عن التعدد وعن تنوع الألحان فى آلة أو مقطوعة موسيقية، فإن هذا المصطلح فى الحقيقة للدلالة على ترتيب رأس للألحان والأبعاد التى كانت فى بداية الأمر مخولة للآلات أو حتى بين الآلة المصاحبة وبين اتحاد النغم (اليونيسون Unisson) أو الأداء التبادلى للأصوات anriphone des voix

هذه الأبعاد قد دخلت كلها فيما بعد فى الاستعمال الكورالى usage charale وتكرار وحدة ميلودية بعينها من القانون Canon أو الفرجه - الذى يؤدى إلى تراكب حقيقى réelle superiosition وأعقب ذلك الاستسلام للفكرة البشعة التى ترمى إلى تكديس كل نعمات سلم ما فى تألف واحد (بتهوفن: ختام السمفونية الكورالية، الحركة السريعة الثانية) وتركيب عدد كبير من التآلفات والمقامات بعضها فوق البعض الآخر. وربما كان هذا كله نابعا من آتيفونية an- tiphonie بدائية ومن رغبة دائمة تعانى كبتا قليلا أو كثيرا لتركيب وحدات كثيرة بعضها فوق بعض. ويبدو أن الاستماع المتتابع ينشأ فى الروح صورة متآنية superfiortion subection sionationes للعناصر اللحنية يمهّد للتراكب الحقيقى. وعلى هذا فإن قانون الانتقال من المتتابع إلى المتآنى يقوم أساسه على المقولات الداتية للفكر الموسيقى، ومع ذلك فقد ولدت منه الإدراكات السمعية الجديدة التى يكاد يكون تبريرها شكليا صرفا. وإلى هذا القانون الشكلى الذى يؤكد تفوقه على الإحساسات السمعية ينبغى أن نرجع معية وظائف مقام الأساس La simultanée des fonctions والنغمة السائدة dominante وكذلك التآلفات الكاملة للديوانين الكبير والصغير (التي نجلدها فى طقوس الربيع مثلا) وأخيرا تعدد المقامية Lapalytonabité فهناك دائما إلى جانب الهارمونية الطبيعية هارمونية مصطنعة factice وهى الهارمونية التى تقوم فى الموسيقى البدائية على القرابة الوظيفية parreneé fonction الموجودة بين الألحان. ولا نقوم على قرابة مباشرة. وهذه الهارمونية المصطنعة الناشئة عن المقدرة على التمييز والتفرقة pouvoir dis cretionnaire التى تتسم بها الروح. هذه الهارمونية تشهد بالتأثير الحى لما أطلقنا عليه اسم النزعة الشكالية. ولا يلبث الفكر الموسيقى فى رأى شونبرج أن يعمل هارمونية أخرى لا يوجد بينها وبين

الهارمونية الأولى سوى أوجه شبه بعيدة. وربما كان فى أصل الموسيقى بعض الوقائع الصوتية، ثم اختيارها بلا شك من أجل ما تحمله طياتها من أشكال، هناك حيث يستهلك الفكر الموسيقى اندفاعاته. والفكر الموسيقى يستند أصلاً على مادة طيبة ولكنه لا يتردد فى الابتعاد عنها، والأشكال التى توحى بها المعطيات الصوتية الطبيعية تنفصل عن هذه المعطيات التى ولدت منها حتى تمكن من الفوز باستقلالها «ونمو المصادر الهارمونية تفسره قبل كل شيء تلك الواقعة وهى أن نموذجاً طبيعياً تتم محاكاته عن وعى أو دون وعى، بحيث تصبح كل محاكاة مولودة من هذه الطريقة نموذجاً جديداً يمكن محاكاته من جديد». وأفسحت التألفات الثابتة من وجهة النظر الصوتية مكانها للتألفات التوليفية accords synthétiques التى لا تعد ثابتة إلا من وجهة النظر الشكلية من حيث دخولها فى مذهب شكلى يحدد قيمتها الصوتية.

ويعقد شونبرج أننا لا نستطيع أن نفلت من النزعة الشكلية كما أن المقامية الكلاسيكية التى تخدم الوقائع الصوتية لاعتبارات معينة، يبدو على أنه «من صنع الطبيعة مباشرة» غير أن شونبرج يلاحظ أن لا نفلت من هذه النزعة تمام الإفلات. وليس من شك أن التألف الكامل الصغير Mineur يتعد فعلاً عن نموذجه الطبيعى وأن الهارمونية الكلاسيكية لا تخشى فصل مبدأ تراكب الثالث عن أساسها الصوتى. والواقع أنه ينبغى فى نظره أن يقبل الموسيقى عن طيب خاطر هذه النزعة الشكلية الكامنة فى الفكر الموسيقى وأن يعرف كيف يصل بالإمكانات التى نقدمها له إلى آخر مداها.

وينبغى أن تكون الأشكال الطبيعية الباطنة فى المادة اللحنية هى نقطة البداية للتعميم بين خروجها من التجربة أن لصوتية التى تكشف لها فى بداية

الأمر. وفي ذلك المذهب الهارموني الذي يعرضه علينا شونبرج نجد أنفسنا أمام عملية توسع للهارمونية الكلاسيكية التي تعيره مبدئاً من مبادئها الشكلية الأساسية، ولكنها تحررها من الوقائع اللحنية التي تولد عنها. ويصبح تراكب الثالثات *la superposition des tierces* في الهارمونية اللامقامية تراكباً للرابعات. والتآلف الكامل لهذا المذهب الهارموني هو ذو صول رى وهو تألف توليفى *cynthetic* ويعتمد ابتعاداً ملحوظاً عن المعطيات الطبيعية كما يعترف بذلك شونبرج نفسه. ومع ذلك يبنى علينا منذ الآن أن نضع مشكلة معرفة ما إذا كانت الهارمونية المصطنعة لا تجد في نهاية الأمر تبريرها في المعطيات الصوتية الأصلية التي كانت هي وحدها القادرة على إظهارها. والواقع أن شونبرج يبين أنه من المحال عن طريق تراكب الثالثات استيعاب ألحان السلم الكروماتى بينما يمكن أن يؤدي التركيب بواسطة الرابعات *quartes* إلى تألف يحتوى على الألحان الاثنا عشرية في هذا التدريج. وإذا وافقنا على أن بعض الألحان يمكن إلغاؤها في هذه التآلفات المؤسسة على الرابعة فإننا نستطيع أن نجد مرة أخرى التآلفات بواسطة ثالثات الهارمونية الكلاسيكية. وهكذا يبدو المذهب الكلاسيكى. على أنه حالة جزئية من مذهب شونبرج بل أن هذا المذهب يحقق على الرغم من مطابعه المصطنع إخلاصاً أكبر للوقائع الصوتية ما دام يسمح بإدخالها في نسق متكامل.

ونستطيع أن نتساءل : ما مصير الحوار بين الشكل والمضمون في النزعة الشكلية، ذلك الحوار الذى رأينا أنه جوهر الفكر الموسيقى نفسه ؟ ألا تنعزل الروح في هذا المذهب عن نفسها وتصبح أسيرة حريتها ذاتها ؟

الواقع أن انساق الفكر *la coherence de la pensée* يصنع تجربة صوتية

جديدة، وكمال الشكل ينتج عالماً لحنياً جديداً. بيد أن الشكل يصنع تجرب صوتية جديدة. وإذا كانت الأذن تستمع بالنسبة لنسق معين فإن هذا النسق إذا وضع مرة استخلصت منه الإذن وقائع صوتية جديدة نلاحظها وكأنها معطيات مباشرة. وهكذا حين ينتج الفكر محسوساً جديداً فإن هذا المحسوس يصبح بالنسبة إليه معطى جديداً يقاومه مقاوم المعطى القديم، ولا يسلمه ما يتطوى عليه من وضوح إلا في تجربة صوتية خاصة. والمادة المكونة تكويناً شكلياً ما هي إلا موضوع جديد للحدس، علينا أن نكتشف خصائصه حتى نتمكن من استخدامه. ونحن لا نستطيع إنكار أننا لا نشعر بمقاومة المحسوس في بعض الهارمونات المنبثقة من المركبات combinaisons الشكلية البحتة وأن التعبير عنها لا يتم بصورة قاطعة عن معرفة معينة... معرفة لم تكن ممكنة طالما لاحظنا اللحنية من الخارج بدلا من التصرف فيها وإبداعها من جديد. ومن العسير أن نضع حداً فاصلاً بين عالم لحنى طبيعى وعالم لحنى صناعى. ولا وجود لها إلا بفضل القدرة الخلاقة للروح التى تمارس قواها فى الفراغ بل فى عالم صوتى يعرض لها دائماً فى التجربة كما لا نستطيع أن نستبعد من الفكر الموسيقى كل نزعة نسبية relativisme استبعاداً تاماً. لأن وضوح اللحنية فى الموسيقى أمر ذاتى sulyective بالضرورة وقدرة الروح المبدعة حين تنشئ من اللحنية أشكالاً جديدة تكون دائماً على صلة بمحسوس معين يظل خارجياً بالنسبة لها على نحو ما. ولا تكف عن الشعور بأنها طيبة تارة، عصية تارة أخرى.

وهكذا تحقق اللحنية حين ترد على تأثير الشكل فيها وجودها المحسوس. ومن علامات الكمال فى الشكل قدرته على توليد عالم لحنى جديد. وكل شكل جديد يحمل لنا فى طياته كشوفاً عن المحسوس اللحنى. ومن أهداف

الفن الموسيقى الرئيسية تحويل المعطى اللحنى باستمرار عن طريق فرض أشكال جديدة دائماً وأبداً.

ومن رأى سترافنسكى أن المقامية قادرة على استيعاب المجموعات التى هى أبعد ما تكون عن المتوقع، وأعنى Cosembles sonores اللحنية ما تكون، هذا إذا قبلنا التوسع اللامحدود فى استخدام الألحان الغربية. ونستطيع أن نعتبر المقامية شكلاً من الدرجة الأولى كالسلم المعدل l'échelle tempérée مثلاً، والذى يمكن أن تشيد بداخله دائماً أشكالاً جديدة، أشكال من الدرجة الثانية لا تضع المقامية موضع الشك. ويبدو أن كل شىء قد قيل من وجهة نظر المحسوس، ولم نعد نرى ما يمكن أن يضاف إلى استطيعا الألحان الاثنى عشرية l'ishre tique des douze sens فإذا كان مجال الإحساسات الأولية يبدو غير قادر على التوسع، فلا بد أن نبحث موسيقى جديدة فى أشكال جديدة عن وسيلة لإنشاء إحساسات جديدة. وربما كانت الهارمونيوات التى استهلكنا أشد الاستهلاك هى أكثر من غيرها قابلية لإعادة التقويم بواسطة خيال سمعى يستوحى إلهاماً شكلياً، وهكذا يستطيع الفكر الموسيقى أن يتجدد دون الخروج عن الأطر التقليدية وبناء إحساسات جديدة عن طريق أشد الوقائع السمعية شيوعاً يقول ب. دى شلويتسر B. de schlozer فى معرض حديثه عن ماركيفتش : «أن ما يسترعى الانتباه قبل كل شىء فى مؤلفاته الموسيقية هو الثراء والأصالة اللذان يميز أن مادته اللحنية.. وموسيقاه لم يسمع بها من قبل بكل ما فى هذه الكلمة من معنى... وفضلاً عن ذلك فإن اللحنية الجديدة كل الجدة فى موسيقاه لا تعتمد على طريقته فى استخدام الآلات فحسب l'instrumentation ولا على استعمال تألفات جديدة معقدة وإنما تعتمد على إقامة علاقات لم يسبق إليها أحد بين مركبات complexes بسيطة

نسيكاً، وعلاقات بين تآلفات توافقية تكتسب دفعة واحدة نضارة غير متوقعة »
أليست قدرة الشكل ها هنا باهرة الوضوح، لأنها بدلا من اللجوء إلى مادة
لحنية لإنشاء إحساسات جديد قد ولدت الإحساسات داخل أشد المواد اللحنية
ابتدالا واستهلاكاً ؟ ربما لم يكن من الضروري إذن أن يفترض تجديد الفكر
الموسيقى ومادة اللحنية تجديدًا للمبادئ. ولكننا نستطيع أن نتوغل إلى أبعد من
ذلك في طريق النزعة الشكلية وأن نتساءل - هل يتضمن تجديد الفكر
الموسيقى بالضرورة تجديدًا للمادة اللحنية واللغة الهارمونية ؟

ونجد عند سترافنسكى ملاءمًا حمياً *plenitude seneible* الذى هو أبعد
عن يكون ناشئاً عن ثراء المادة لا يصدر إلا عن الطواعية التامة لهذه المادة
بالنسبة لتأثيرات الشكل. وقد ناقش النقاد مسألة معرفة إلى أى حد ظل
سترافنسكى الترف اللحنى الذى تميزت به «طقوس الربيع» لم يتخل عن
أسلوبه بل جعله مقصوراً على أفعاله الجوهرية ولهذا السبب كانت المادة اللحنية
الأكثر ابتدالا وحياداً هى أفضل مادة لأنها تسمح للأسلوب بأن يثبت قدرته
على الاكتفاء بذاته. ويبدو أسلوب سترافنسكى وكأنه مستقل عن المادة
اللحنية الأصلية التى أبدعها. وكثيراً من المؤلفين الموسيقيين الشبان لا يحرصون
إلا على اكتشاف لحساسات لحنية جديدة ويجهلون قدرات الأسلوب.
وكثيرون منهم حين يقبلون المواد اللحنية المتباينة أشد التباين مع الأشكال التى
ترتبط بها عادة يتناسون إمعان الفكر فيها وإخضاعها لأسلوب موحد، فمن
الخير أن يعلمون أنه إذا كان ترف الإحساسات اللحنية لا يعرف له قيمة دون
أن يوجد فيه شكل كامن، فإن فى قدرة الأسلوب العمل على انبثاق موسيقية
عميقة فى أشد المواد اللحنية جفافاً. وفى الأسلوب يتم التعبير عن اتساق فكر
ينتظم حول اختيار أساسى. وفى سترافنسكى برهان على أن أبسط الأفكار إذا

تمكنت من بث الحياة فى مصنف موسيقى حتى أقل تفاصيله تضمن له هذا الاتساق الكامل الذى يتطابق مع ما فى الوجود من امتلاء. ونستطيع أن نقول أخيراً أن الفكر الموسيقى يمكن أن يكون أصيلاً مع قبوله للأسس المشتركة. وعلى هذا النحو نستطيع أن نتصور ضرباً من التجديد لا يمس المبادئ ولا اللغة الهارمونية، وإما يصدر عن اكتشاف أسلوب جديد فحسب، واكتشاف مقولات جديدة قادرة على تنظيم الفكر الموسيقى.

خصائص الفن الموسيقى وعناصره

- ١ - طبيعة الفن الموسيقى.
- ٢ - اللغة الموسيقية.
- ٣ - المعنى فى الموسيقى.
- ٤ - التطور الموسيقى.

طبيعة الفن الموسيقى

لقد كان القدماء^(١) يؤمنون بأن الموسيقى لها تأثير فى النفوس يتجاوز سائر الفنون فيها. وأية ذلك تلك القصص والأساطير العديدة التى نسبت إلى الموسيقى قوى خارقة تؤثر على الطبيعة فتحرك الجبال مثلاً أو على النفس الإنسانية فتجعلها تنقاد لإغراء عرائس البحر مع أن فى عالم العقائد كان للموسيقى أهمية كبرى فمن العقائد ما كانت تستعين فى بث الإحياء بها فى نفوس الناس، ويكفى دلالة على ذلك أن الموسيقى الأوربية خلال العصور الوسطى كانت مرتبطة بالكنيسة ارتباطاً أساسياً بل كانت بعض أسرارها وفقاً على رجال الدين الذى يتوارثونها دون أن يحاول أحدهم أن ييوسح بها. ومن العقائد ما كانت تحرم الموسيقى أو نراها أقرب إلى الحلال البغيض وكان فى ذلك اعتراف ضمني بما للموسيقى من تأثير على النفوس وأن يكن التأثير هنا يعد خطراً أخلاقياً ينبغي تجنبه.

وفى جمهورية أفلاطون نجد أنه كان يوصى بالعناية بالتعليم الموسيقى وبعده عنصراً أساسياً فى تربية النشء ويدعو إلى استبعاد مقامات موسيقية معينة لما لها من تأثير أخلاقى ونفس ضار. والموسيقى هى أكثر الفنون استقلالاً: هى ليست فناً تصويرياً أو تشكلياً لموضوعات يمكن الإشارة إليها ولا فناً تستمد عناصره من الواقع الخارجى مباشرة، كما أنها لا يمكن أن تفهم عن طريق ترجمتها إلى وسيلة أخرى من وسائل التعبير. ولتحدث عن كل من هذه الصفات على حدة:

(١) تتضح وظيفة الموسيقى عند الشعوب البدائية والحضارات القديمة سواء فى مصر أو الشرق القديم أو اليونان حيث تصور بعض الأساطير الإغريقية والهندية آلة الموسيقى أولدى المدارس الفلسفية والصوفية كالنيثاغورية.

فالموسيقى تتميز عن سائر الفنون بأنها لا تصور أو تقلد شيئاً. فبينما نجد الرسم فنّاً تصويرياً. والنحت له صلة بتصوير الواقع الخارجى عن طريق أبعاده الثلاثة، والأدب يمثل الواقع عن طريق الرموز اللغوية، فإن الموسيقى لا تقلد ولا تمثّل شيئاً، وهى فى هذا نمط فنى مستقل بذاته.

أما الموسيقى فهى تسعى فى بعض الأحيان إلى تقليد أصوات الطبيعة، كما هو الحال فى تصوير أصوات العواصف أو الرياح فى كثير من القطع الموسيقية ذات الموضوع، هو فى واقع الأمر إحياء بعناصر الطبيعة هذه وليس تقليداً لها؛ إذ أن الأصوات الطبيعية ليست موسيقية لعدم انتظام ذبذباتها فمن المحال أن تقلدها الموسيقى مباشرة بل هى تهذبها وتصفلها لم توحى بها من بعيد ولا يتيسر لها أن تقلد إلا أصواتاً طبيعياً بسيطة فى أحوال نادرة كما فى الحركة الثانية لسيمفونية بيتهوفن السادسة، حيث تقلد أصوات بعض الطيور على سبيل الحلية، لا رغبة فى التقليد المباشر ذاته.

وهذه المسألة الأخيرة تؤدى بنا إلى الصفة الثانية للموسيقى هى أن الأصوات الموسيقية المفردة والأنغام لا تستمد من الطبيعة مباشرة وإنما مادة لا بد لها من وسائل مصنوعة هى الآلات الموسيقية التى تصقل الأصوات وتنظم ذبذباتها أو الغناء المدرب الذى يختلف كل الاختلاف عن أصوات الكلام أو الصياح المعتاد فمن الاستحالة تقليد الآلات الموسيقية لأصوات الكلام الإنسانى إذ أن انتظام ذبذبات الأصوات الصادرة عن هذه الآلات يحول دون ذلك. وفى هذه الصفة تختلف الموسيقى اختلافاً واضحاً عن سائر الفنون، فالرسم يستمد مادته وهى الألوان والخطوط من الطبيعة مباشرة كذلك الحال فى الكتل التى يستخدمها فن النحت والكلمات التى يستخلصها الأديب من الحديث البشرى المعتاد ولما كانت مادة الفن الموسيقى مصدرها الآلات أو الغناء المدرب. فقد

بلغ هذا الفن حدًا من الاستقلال. فبينما نجد الشعر مثلاً قابلاً لأن يفهم إذا ترجم إلى لغة أخرى هي لغة النثر نجد الموسيقى لا تقبل أن تترجم إلى أية لغة أخرى فتجربة الموسيقى وتذوقها لا تفهم إلا من خلال سياقها الداخلى وحده والانفعال الذى تثيره لا يمكن تصوره إلا بسماع هذه الموسيقى ذاتها والحق أن الموسيقى تنفرد عن سائر الفنون بصفتين أساسيتين:

صفة العمومية وصفة الذاتية:

فإذا كان العمل الفنى السليم قادراً على أن ينقلنا من موضوعه الجزئى المباشر إلى الموضوع العام فهذا الانتقال لا يتم إلا عن طريق قدرة تذوقية خاصة لا تتوافر إلا لمن اكتسب خبرة وفهماً عميقاً لطبيعة العمل الفنى. أما فى حالة الموسيقى فالتأثير المباشر لها هو الإحساس العامة، ومن الغال حين نسمع قطعة تثير فىنا معنى الحزن أو الحماسة أن نقول أن هذا حزن شخصى معين، أو نحس إلى نوع معين من الأفعال، وإنما الذى نحس به مباشرة هو شعور عام بالحزن أو بالحماسة لا يمكن تخصيصه إلا فيما بعد وبطرق ووسائل متكلفة.

وأما صفة الذاتية فترجع إلى ما بين الموسيقى وبين الزمان من ارتباط وثيق فالموسيقى تنقل بالإذن وهى حاسة تعتمد على التعاقب الزمانى ولقد ربط الفلاسفة منذ عهد غير قريب بين الزمان وبين الذاتية: ذلك لأن الإحساسات التى تصاغ فى قالب زمانى كالمسرحيات هى بطبيعتها ذاتية أى تعتمد على الذات التى تتلقاها اعتماداً أساسياً فالموسيقى على هذا الأساس ألصق الفنون بأعماق الذات الإنسانية ومن أجل هذه الصفات الفريدة كان للموسيقى مكانة خاصة لدى المفكرين والفلاسفة وعدداً بعضهم عنصراً من عناصر فهمه المكون أسره فمن رأى الفيشاغوريين أنهم فسروا الكون كله بأنه عدد ونغم.

وتفسير هذه العبارة. أن للكون وجهاً كمياً هو العدد ووجهاً كيفياً هو النغم وهذا يدل على مدى ارتباط النغم بالطبيعة العامة للكون فى نظرهم. وأن نجد فيلسوفاً تأثر بالطبع الفريد للموسيقى أكثر مما تأثر بها شوبنهاور وقد شرح طبيعة الموسيقى فى الجزء الأول من كتابه : «إن كل النوازع والخلجات والثورات التى تنتاب الإرادة وكل ما يجرى فى باطن الإنسان ويطلق عليه العقل اسماً سلبياً خالصاً هو «الشعور كل ذلك يجد خير تعبير عنه فى الألحان التى لا تنتهى إمكانياتها ولكن ذلك التعبير فى عمومية أشبه بالصورة الخالصة التى تجردت عن كل مادة فهو يعبر عن الشيء فى ذاته، لا عن مجرد الظواهر من تلك الصلة الوثيقة تبين الموسيقى وبين الماهية الحقيقية لكل شيء يتضح لنا أنه إذا عبرت الموسيقى تعبيراً ملائماً عن منظر أو سلوك أو حادث أو جو، فإن كلا من هؤلاء يتبدى لنا ويبين معناه الباطن أمامنا بوضوح وبهذا تكون الموسيقى خير شارح ومفسر له كذلك يبدو لمن استجاب لتأثير سيمفونية أنه يرى كل أحداث الحياة والعالم فى ذاتها، مع أنه لو فكر فى الأمر بروية لما وجد أى وجه للتشابه بين صوت الألحان وبين الأشياء التى تحيط به. ذلك لأن الموسيقى تختلف عن كل ما عداها من الفنون فى أنها ليست صورة مقلدة للمظاهر، أو على الأصح للمظاهر الموضوعية للإرادة، وإنما هى صورة مباشرة للإرادة ذاتها، تعرض المعنى الميتافيزيقى لكل ما هو طبيعى فى هذا العالم ويوضع ما يكن وراء كل ظاهرة من شيء فى ذاته.

وعلى ذلك، فكما يمكن تسمية العالم لإرادة متجسدة كذلك يمكن تسمية موسيقية متجسدة.

ومن هنا نجد أن نظرة شوبنهاور نظرة صوتية للموسيقى، والأمر الذى يجب أن تنتبه إليه هو أن الموسيقى دائماً فن إنسانى أى فن مرتبط بحياة الإنسان

الواقعية وبصراعه خلال هذه الحياة. فمن الخيال أن نفهم موسيقى أية فترة من الفترات إلا إذا عرفنا كيف كان الناس يعيشون فيها وماذا كانت نظرتهم إلى الحياة وإلى العالم وإلى المجتمع.

وأخيراً أقول أن صفات الموسيقى وهى الاستقلال والعمومية والذاتية تتعلق بوسائل الإبداع الموسيقى أو الأهداف التى يضعها الفنان نصب عينيه. ذلك لأن حساسية الفنان الصادق تجعله أكثر الناس تأثراً بأحوال الحياة المربطة به، فتأتى موسيقاه صورة معبرة عن هذه الأحوال، وإن كانت وسيلته إلى الإبداع الفنى ذاتية. وعلى حين تكون المعانى الموسيقية عامة فلا شك أنها تثير من الانفعالات ما يتلاءم مع الأفكار والمشاعر المسيطرة على ذهن الفنان. وبينما تعجز الموسيقى عن التعبير عن فكرة خاصة أو إحساس محدد أو حادثة جزئية فإنها تعكس بلا جدال ذلك الجو الذى تأثر به الفنان وتبحث فى نفوس سامعيها إحساساً يتمشى مع إحساسه عند تأليفه لها. أما استقلال الموسيقى فلا يعنى على الإطلاق انمزالها عن الواقع المحيط بها، وإنما يعنى اختلاف صورتها النهائية عن صورة موضوعها ويعنى أن العلاقة بينها وبين هذا الموضوع ليست علاقة محاكاة أو تمثيل أو تصوير مباشر، وإنما هى علاقة إحياء تبعثه الموسيقى فى النفس عن يتولد فيها شعوراً عاماً يتلاءم مع طبيعة ذلك الموضوع، وإن لم يكن يحاكيه بطريقة مباشرة.

اللغة الموسيقية

لكل فن وجهان: وجه تركيبى ووجه تحليلى. أما الوجه التركيبى فهو ذلك الذى يتبدى عليه العمل الفنى فى صورته النهائية، ونحدد قيمته وذلك بأن نقيسه بالمقاييس الدوقية المتعارف عليها فى ذلك الفن وأما الوجه التحليلى فهو مفصل للمراحل المختلفة التى يمر بها العمل الفنى حتى يصل إلى صورته النهائية ودراسة علمية دقيقة للوسائل التى يستخدمها الفنان وللأساليب المختلفة التى يتأثر بها وللتجديدات التى يتكرها.

وأول ما ينبغى أن ندرسه فى تحليلنا العلمى للموسيقى هو عناصر اللغة الموسيقى التى تتشابه سويًا فى إخراج المؤلفات الموسيقية وهذه العناصر هى : الإيقاع واللحن والتوافق الصوتى والصورة أو القوالب.

أما الإيقاع Rhythm فهو الوجه الخاص بحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزمان، أى أنه النظام الوزنى للأقسام فى حركتها المتتالية، ويغلب على الإيقاع عنصر التنسيق أو التنظيم المطرد: ذلك لأن الإيقاع هو تكرار ضربة أو مجموعة من الضربات بشكل منظم فالإيقاع إذن لا يضيف إلى اللحن جديدًا وإنما هو تنظيم زمنى لحركة اللحن بحيث يتناول خلال هذه الحركة عنصر التأكيد المتوتر وعنصر إطلاق هذا التوتر وتخفيفه وهكذا.

أما اللحن Melody فهو يضيف للإيقاع عنصراً جديداً هو عنصر ارتفاع الأصوات أو انخفاضها Pitch فالصوت الرفيع هو الذى تزداد سرعة ذبذباته، أما الصوت المنخفض أو المريض فهو الذى يزداد ببطء ذبذباته، والصوت الموسيقى عامة يتميز بانتظام ذبذباته وثباتها ولكن بين الصوت الواحد والصوت الذى يليه

ارتفاعاً أو انخفاضاً عدداً كبيراً من اللذبات التي تتدرج ببطء لا تميزه الأذن من تلقاء ذاتها. ومن مجموعة هذه المراكز المعينة التي تقف عندها الأذن يتكون ما يسمى بالسلم الموسيقي.

ومن الواضح أن هذا السلم يختلف من نظام لحنى إلى آخر فهو فى الموسيقى الغربية غيره فى الشرقية غير فى الموسيقى البدائية.

وفى اللحن تتوالى الأصوات ارتفاعاً وانخفاضاً، وتكون للمؤلف الموسيقى حرية التنقل بها كما يشاء، غير أن هذه الحرية ليست مطلقة، بل نقيدها بضعة قيود، منها ثلماً أن الصوت الذى يمثل قاعدة السلم أو قراره Tonle هو أهم الأصوات وهو الذى يترد إليه اللحن فى آخر الأمر، حتى تحس الأذن عندئذ بأن اللحن قد انتهى نهايته الطبيعية.

فإذا انتقلنا إلى التوافق الصوتى Harmony وجدنا أن هذا العنصر غير المعروف فى موسيقانا الشرقية يحل أهمية تتزايد على الدوام.

والمتتبع لتيار الموسيقى الغربية يجد أنها بينما كانت تولى أكبر اهتمامها للحن فى القرن ١٨ ، والنصف الأول من القرن ١٩ ، فإن اهتمامها قد تحول تدريجياً إلى التوافق الصوتى حتى أن كثيراً من مؤلفى أواخر القرن ١٩ وأوائل القرن ٢٠ لم يعبأوا بأذن تكون موسيقاهم لحنية وكان العنصر الأساسى لديهم هو التوافق الصوتى والمثل الواضح فى هذا الصدد وهو موسيقى ديوبوس Dbussy وأساس التوافق الصوتى هو إيجاد الانسجام بين صوتين أو أكثر فى وقت واحد بينما اللحن أصوات منسجمة متعاقبة. ومع ذلك فدراسة التوافق الصوتى لا تكتفى بالعلاقات بين مجموعات الأصوات التي تعزف فى آن واحد فحسب بها لابد أن تعنى بالعلاقات بين مجموعات ذاتها بعضها ببعض وتنضم طرق

الانتقال من الواحدة إلى الأخرى حتى لا ينتهى اللحن مثلاً بتوافق صوتي يعينه إحساساً بالتوقع والتنتظار وإنما يمهد مثل هذا التوافق السابق لتوافق آخر يبعث إحساساً بالاكتهاء والراحة. ومع ذلك فجميع القواعد التي تتحكم في التوافق قابلة للتغير، إذ يضيف إليها التطور الموسيقى إضافات جيدة على الدوام بل يسمى في بعض الأحيان إلى عدم نظم التوافق القديمة من أساسها.

أما الصورة أو القالب Form فهي بدورها عنصر لا تعرفه الموسيقى الشرقية، إذ أنها تنظم العلاقات بين الأجزاء اللجة في العمل الفني الطويل، وتضمن الوحدة بين القطعة كلها.

والبحث في الصورة أو القلب الموسيقى هو تحليل الترتيب الذي يسمي عليه المؤلف الموسيقى في صياغته لموضوعات اللجة الرئيسية وفي نقلاته بينها وبين ما ينسجه حولها من استطرادات بحيث يكفل لعمله الفني تنوعاً حياً، ويضمن له في نفس الوقت وحدة شاملة. والبحث في عناصر اللغة الموسيقية يؤدي بنا إلى تحليل الطريقة الى تداول بها هذه اللغة فهي علاقة ثلاثية يتوسط فيها القائم بالإدارة سواء العازف أو المغنى بين المؤلف وبين المستمع. لهذا ان علينا أن نقف قليلا عند دور كل من أطراف هذه العلاقة الثلاثية في نقل اللغة الموسيقية. فالمؤلف يسجل نواجح إبداعه الفني بالتدوين: إذ أن التدوين يحمى المؤلف من تلقائية الارتجال وسطحيته ويمكنه من صقل المادة الموسيقية الموجودة لديه وتهذيبها على أكمل وجه ممكن فضلا عن إضافة أبعاد جديدة إليها تزيدها عمقا وثراء.

وبهذه المدونات يبدأ عمل القائم بالأداء فمهمة أن يكون وسيطا ينقل معاني المؤلف وأحاسيسه كما سطرها في مدوناته إلى المستمعين وواضح

وأبسط الشروط التى ينبغى توافرها فى الأداء هو الدقة والأمانة أما دور المستمع فهو تلقى تلك المعانى والأحاسيس التى سجلها المؤلف ونقلها إليه القائم بالأداء. وتتفاوت درجات الاستماع تبعاً لخبرة المستمع ومدى عمق تجاربه وطول مدة مرانه على استماع الموسيقى وينتهى به الأمر إلى أن يتفرغ خلال الاستماع إلى تفهم الموسيقى بكل تفاصيلها أى يكشف موضوعاتها الرئيسية ويدرك ما طرأ عليها من تنوعات واستطرادات - ولا يكفى بالسطح الحنى الظاهر للقطعة بل ينفذ التى التيارات الخلقية والاتجاهات الخفية عنها ويدرك الوحدة الكافية وراء هذه الكثرة المعقدة من الأصوات وهذه مرحلة الاستماع الكامل الذى لا يتطرق إليه ملل، ولا تفوته جزئية من الجزئيات.

والاستماع يقتضى انتباهاً وتركيزاً وتدخل الذهن الواعى إلى جانب الإحساس الإنفعالى أى أنه عمل يشترك فيه العقل مع الحساسية ويقتضى بجانب التلوق الوجدان تفكيراً وتحليلاً ومقارنة.

المعنى فى الموسيقى

الحق أن الكثيرين يعتقدون أن وظيفة الموسيقى الحقيقية ترفيهية ولكنها لو كانت هذه المهنة الحقيقية للموسيقى لما كان لهذا الفن أى معنى. ولو اتسعت تجربة المرء الموسيقية واستوعبت الأنماط الرفيعة منها لإدراك أن للموسيقى معنى بالفعل، معنى ايجابيا تماما، لا تكتفى فيه بأن تهز أعصاب المرء أو تثير الانفعال فيه وإنما تضيف إلى ذلك لإيقاظ العقل وتنبيه الملكات الواعية وكشف حقائق جديدة كانت النفس تجهلها من قبل. والحق أن هذه المهنة السامية للفن: ألا يكتفى بالتأثير السلبي فينا بل أن يقدم إلينا شيئا إيجابيا ويكسبنا مزيدا من المعرفة بالحياة التى نعيش فيها كل فن بطريقته الخاصة التى تختلف بالطبع عن طريقة التعليم أو التلقين العقلى المباشر. وبهذا المعنى وحده ينبغى أن نفهم الموسيقى.

وتنقسم الموسيقى تبعاً لبعض المفكرين النظر إلى نوعين : نوع خالص أو مجرد ونوع ذوى موضوع أو برنامج، فالنوع الأول لا يثير. فى الأذهان صورا على الإطلاق وإنما هى نماذج صوتية جميلة ينبغى أن نسمع لذاتها فحسب ومن أمثلتها موسيقى بيتهوفن والرباعيات Quares أما النوع الثانى فيقصد به تصوير موضوع معين وتصور هذا الموضوع خلال السماع يزيد من فهمنا الموسيقى ومن أمثلته لدى بيتهوفن أيضا السيمفونية السادسة (الريفية). والبعض يرسم للموسيقى صورا هندسية مجردة كالخطوط المتعاقبة التى صور بها وولت ديزنى مقطوعة باخ (توكانا وفوج) فى فيلمه الموسيقى (فانتازيا).

ولكن المؤكد هو أن للفارق بين الموسيقى المجردة والموسيقى ذات الموضوع فارق فى الدرجة فحسب. فهاتان الصفتان أى كون الموسيقى ذات موضوع أو

كونها مجردة ليستاً أساساً لتصنيف المؤلفات الموسيقية وإنما هي وجهات متباينان للتعبير الموسيقي ذاته. وأغلب المؤلفات تجمع بين صفة وجود الموضوع في صورة معان عامة وصفة التجريد التي ترجع إلى عمومية هذه المعانى ذاتها.

وإذا نظرنا إلى تطور علاقة موسيقى الآلات بالغناء نجدها كانت تعتمد عليه في أول الأمر اعتماداً تاماً ثم استقلت عنه فيما بعد.

وهناك وجهاً ما للموسيقى الغربية هو الفنون الغنائية كالأوبرا فالأصوات البشرية في الأوبرا إنما تعامل معاملة الآلات فالمقصود منها هو التأثير عن طريق أنغامها، لا عن طريق كلماتها. فللموسيقى إذن قدرة معبرة بذاتها عموميتها هي أصل روعتها.

وقد دعا فاجنر إلى «الدراما الموسيقي» التي تجعل الموسيقى والشعر وجهان يكمل كل منهما الآخر في الدراما. ومن النقد الذى يوجه لرأى فاجنر أن الخطأ الاعتقاد بأن عمومية التعبير الموسيقي هي مصدر نقص فيه بل آخر مكمل كالشعر حتى تعوض هذا النقص المزعوم.

وأخيراً أقول أن للموسيقى قدرة تعبيرية كاملة وأنها فن مكثف بذاته وأن عمومية معانيها مصدر قوة لها إذ أن المؤلفات الموسيقية ذات الموضوع الواضح هي عادة أضعف تأثير، من تلك التي تؤثر فينا تأثيراً عاماً هو حقاً مبهماً ولكن صداه في انفعالاتنا وأذهاننا واضح كل الوضوح.

التطور الموسيقى

تحول الفن الموسيقى من فن ذى نطاق ضيق فى تعميره ووظيفته وأسلوبه إلى فن شامل ذى صبغة إنسانية عامة، وثيق الصلة بالحياة والمجتمع الإنسانى الكبير.

ولندكر تطور القدرة التعبيرية للموسيقى وكيف أصبحت ودحها قادرة على نقل كل المعانى دون حاجة إلى أن نستعين بالشعر أو بأى فن آخر وبذلك نكون قد أكدنا أن للموسيقى استقلالها بوصفها فناً له كيان بذاته واستقلالها هذا قد أدى بها إلى أن تصبح أكثر الفنون عمومية.

أما التطور فى وظيفة الموسيقى فقد حول الموسيقى من فن يخدم أغراضاً خاصة إلى فن إنسانى يفى بالمقتضيات البشرية عامة.

فقدماً كانت الموسيقى وثيقة الارتباط بالسر فلا يستخدمها سوى تلك الفئة القليلة التى تقوم بالأعمال السحرية الغامضة وفى العصور الوسطى أصبحت وظيفة الموسيقى فى الغرب هى خدمة أغراض الكنيسة والمساعدة فى أداء الطقوس الدينية.

وفى أوائل العصور الحديثة، حدث فى الغرب تطور أدى إلى توسيع نطاق وظيفة الموسيقى، وإن كانت قد ظلت بعيدة عن النطاق الإنسانى العام، فقد انتقلت الموسيقى من الكنائس إلى قصور الأمراء والنبلاء، الاقطاعيين وكان ذلك الانتقال طبعياً إذ أن مركز السلطة ذاته قد انتقل من الكنيسة إلى الحكام المحليين فى أوروبا فضلاً عن أن كثيراً من رجال الدين كانوا فى الوقت نفسه من كبار الاقطاعيين. وبعد أن كانت الموسيقى تابعة للكنيسة أصبحت تعمل

فى خدمة الأمير شأنه شأن أى واحد من أصحاب الوظائف فى القصر. وكانت مهمة الموسيقى عندئذ هى أن يؤلف مقطوعات يقصد بها الترويح عن الأمير وعن ضيوفه فى الحفلات الخاصة. ولا شك أن كثيراً من هذه المقطوعات كانت تتغذى هذا النطاق الضيق، وتنتشر بين جماعة أوسع، غير أن مجالها الأصيل كان تلك الجماعة المحدودة التى يكونها الأمير وخاصته وهدفها هو إشاعة المرح والسرور فى نفوسهم. عندئذ كان من الطبيعى يعجز الموسيقى عن التعبير عن معان إنسانية عامة أو أن يعكس فى موسيقاه أحاسيسه وانفعالاته الحقيقية، وإنما كان يقدم قطعاً يغلب عليه الطابع الرقص الخفيف أو قطعاً تكشف عن البراعة فى العزف وتتناسب مع طبيعة الجمهور الذى توجه إليه.

ولم يبدأ التحرر فى ميدان الموسيقى إلا بعد أن حدث تحرر مواز له فى العلاقات الاجتماعية العامة. ومن آخر الموسيقيين التابعين الذين عاشوا معتمدين على وظيفتهم لأى أمير كان موتسارت الذى مات سنة ١٧٩١ أى فى الوقت الذى كانت فيه الثورة الفرنسية فيه قد بلغت أوج احتدامها، وبعد هذه الثورة التى قلبت الأوضاع الاجتماعية رأساً على عقب وأكدت مبادئها احترام الشخصية الإنسانية وقضت على سلطان الإقطاعيين نهائياً لم يظهر موسيقى واحد من التابعين بل اتسع المجال لوظيفة جديدة للموسيقى ظهرت بأجلى معانيها عند بيتهوفن، وهى وظيفة التعبير عن المشاعر الإنسانية المتسمدة من أعمق التجارب الواقعية للفرد فى مجتمعه.

بدأ الفنان الموسيقى يستعين بالناشرين والمنظمين من أجل كسب عيشه ونشأ عن ذلك استغلال تجار الموسيقى لهم.

واتسع نطاق الاستغلال فى القرن العشرين إلى حد لا نظير له. وكان

الاستماع عن طريق الإذاعة اللاسلكية والتسجيلات وأدى هذا إلى بعث نهضة موسيقية هامة، ولكن الذى حدث هو أن مديرى الأعمال والمنظمين وأصحاب الشركات قد استغلوا هذا التوسع على نحو أدى إلى أن يضيق به الموسيقيون أنفسهم. فأصبح الفنان خاضعاً لمشيئة السوق وأصبح المستمع مستهلكاً ينبغي لإرضائه وبذلك لم تتحرر الموسيقى تحرراً كاملاً طالما كان الفنان خاضعاً لتقلبات السوق ومقتضياته.

ولكى تصل الموسيقى إلى التحرر الكامل فى أداء وظيفتها يجب أن تتخلص من تحكم الاستغلال التجارى.

ولكننا بالرغم من ذلك نعرف بأن تاريخ الموسيقى فوجئ فى أواخر القرن ١٩ والربع الأول من القرن ٢٠ بحركة موسيقية تكاد ترمى إلى اقتلاع الماضى من جذوره وإلى استحداث تجديدات وانقلابات فى الأسلوب الموسيقى.

فظهرت «ابتكارات عديدة فى كل ميادين الموسيقى. فعند شونبرج يقضى تماماً على السلم الغربى بفرعية : الكبير والصغير Schanberg وتزول أهمية الأبعاد بين الأصوات ويصبح لكل نصف صوت من الاثنى عشر مصنفاً التى يتكون منها السلم نفس الأهمية التى للآخر وتبع ذلك تعبيراً أساسياً فى توافق الأصوات فلم تعد القاعدة فيه أحداث توافق بين أصوات وأصوات تنتهى إلى سلم واحد يتمشى مع الاتجاه الذى يسير فيه اللحن فى موضع التوافق وإنما أصبح التوافق بين أصوات منفردة أو مجموعات من الأصوات، ينتهى كل منها إلى سلم مختلف. وحدثت تغيرات موازية فى «صورة» الموسيقى أو قلبها على يد سترافنسكى Stravinsky فلم يعد الفنان

يئالى بالصورة التقليدية بدليل أصبح انطلاق اللحن حركاً لا يعرفه شىء. وللمرة الأولى فى تاريخ الموسيقى يحدث تجديد يعترف مبتكروه ذاتهم بأنه يهضم ولا يفهم إلا بعد عناء طويل ويؤكدون أنهم فاهم الناس له لا ينقص من قدره شيئاً بل يصرون على أن هذا الاتجاه هو وحده الذى ينبغى أن تسير فيه الموسيقى إذا شاءت أن تخرج عن دائرة التكرار الرتيب

فمبدأ اللحظة التى أصبحت عنها الموسيقى فناً إنسانياً أصبح من الواجب أن يتمشى أسلوبها مع صفتها هذه وفى الحق أن هذا هو الطابع الذى تتميز به أروع المؤلفات الموسيقية التى عاشت وذاعت لا التى بهرت الناس وأدهشتهم لحظة ثم غابت فى ظلمات النسيان.

التعبير فى الموسيقى الشرقية

١ - مشكلة الموسيقى الشرقية.

٢ - مشكلة الموسيقى فى مصر.

مشكلة الموسيقى الشرقية

ليس لدينا فى الشرق فن موسيقى بالمعنى الصحيح وذلك لأنها لم تصل بعد إلى درجة الاكتفاء الذاتى وأنه لازال فناً للأغاني فنحت نستعين بالألفاظ دائماً فى تفوق الموسيقى وفى إضفاء معنى عليها. مادامت موسيقانا الخاصة إن وجدت خالية من كل معنى. بل إن وحدة الهدف بين الموسيقى والكلمات فى الأغنية الواحدة تكاد تكون مفقودة. فعاملنا الموسيقى يكاد ينصهر فى نطاق الأغنية وسوف أفسر هذا التحليل بالتقسيم الذى ذكرته من قبل لعناصر اللغة الموسيقية وهى اللحن والإيقاع والتوافق الصوتى والصورة أو القالب.

اللحن فى الموسيقى الشرقية يتميز بطابع فريد هو تعدد السلالم ولكن مهمة الموسيقى هى تنظيم الأصوات العديدة فى مجموعة قليلة متناسقة. فالتعدد الذى تتميز به ألحان الموسيقى الشرقية يفقد قيمته لعاملين. التلاصق والتماثل:

١ - عامل التلاصق: يعنى أن الألحان الشرقية عبارة عن سلسلة متصلة من الأصوات تملو وتنخفض محتفظة بتلاصقتها.

٢ - أما عامل التماثل: وهو مبدأ التكرار الذى يصبح جزءاً أساسياً من العمل الفنى، غير مستحب من الوجهة الجمالية.

والعنصر الثانى من عناصر اللغة الموسيقية هو الإيقاع فبطء الإيقاع صفة تتميز بها الموسيقى الشرقية. فالإيقاع الشرقى ظاهر بمعنى أن له كياناً مستقلاً يسير مع اللحن ذاته ولكنه لا يندمج فيه. ففى الموسيقى الشرقية تؤدى الآلات الإيقاعية كالرق مثلاً، دوراً ظاهراً نستطيع أن نميزه بكل وضوح وصحيح أن

ضرباته تتمشى مع اللحن وتنظمه، غير أنها مستقلة عنه بمعنى معين مادامات تكون تباركاً تميزه الأذن بوضوح من بداية اللحن إلى نهايته ولكن فى رأى أن الإيقاع يبلغ أقصى درجات الفاعلية والتأثير عندما يندمج فى اللحن اندماجاً وثيقاً.

أما العنصر الثالث من عناصر اللغة الموسيقية فهو التوافق الصونى، فهو غريب تماماً عن الموسيقى الشرقية لأنها ذات تيار واحد فإن تكرار الاستماع إليها لا يؤدى إلا إلى الملل.

والعنصر الأخير وهو القالب أو الصورة، فيكاد يكون مفقوداً بدوره. فالغناء الشرقى التقليدى كان يعرف غالباً ثابتاً هو البدء بالليالى ثم الموال أو الدور وقد تسبق ذلك تقسيم من الآلات الموسيقية القليلة التى تصاحب الغناء. فالقالب الذى تتخذة الأشكال الموسيقية التقليدية فى الشرق هو أن يكون اللحن مجموعة من الدورات القصيرة المقفلة التى ينتهى كل منها انتهاء تاماً بقرار المقام.

ولهذه الصفة نتيجة هامة، تحكمت فى تجديد طبيعة المستمع الشرقى فهو يبحث دائماً عن النشوة العاجلة وعن الطرب المستمر فى الألحان ولا يبذل جهد فى الفهم أو التعمق. وبذلك فهو لا يملك القدرة على الاستماع المنتبه الدقيق وليست به حاجة إليه، بل إنه يبدى إعجابه بل تحفظ، كيفما شاء وحينما يشاء، ويستطيع أن يهتف أو يصرخ كما يروق له.

مشكلة الموسيقى فى مصر

لا جدال أن فى مصر شعوراً بالضيق من قصور الموسيقى الحالية وأفقتها المحدود وهذا الضيق يتمثل أيضاً فى الطابع الذى تتخذه الموسيقى المصرية فى وقتنا الحالى.

ولكن بالضرورة الاستفادة من الخبرة التى اكتسبها الغربيون فى أساليبهم الموسيقية ولكن هذا رأى يلقى معارضة من طرفين متناقضين: طرف يمينى محافظ، أصحابه من دعاة القومية وطرف يسارى تقدمى أصحابه من دعاة الشعبية.

ولكن الموسيقى لغة تتخطى حاجز القومية بل إن ما نرمى إليه هو فى حقيقة الأمر محاولة لتصحيح معنى الرجوع إلى الفن الشعبى فى مجال الموسيقى ولكن إذا تساءلنا عن الأحوال التى كان يعكسها هذا الفن فى بلادنا؟ وهى سلسلة من الاضطهادات يمارسها الطغاة من المحتلين الأجانب أو المستبدين من الاقطاعيين والمستغلين؟

وذلك يجب أن نكون حذرين فى استرشادنا بهذا الفن وأن ظروف بلادنا قد تكون مختلفة عن غيرها من البلدان التى استطاعت أن تحقق نهضة موسيقية باستيحاء ألحانها الشعبية.

ولكن يجب علينا أن ندرك أن إنسان المستقبل الذى نود أن نكونه لابد أن يتخذ لنفسه أهدافاً سليمة مختلفة كل الاختلاف عن تلك التى تغنت بها معظم الألحان الشعبية فى عهود الظلم والاضطهاد الماضى.

الآرايسك ورخامة الألمان

Arabesque et Melodie

(Introduction)

إن الأرابيسك يبدو من الناحية الجمالية كبيت شعر موزون فوزن بيت الشعر هو أهم عامل فى روعته وجاذبيته. إنه كحركة الساحر الخفيفة التى تغطى للعمل السحرى فعاليته وقيمتة ورشاقته، ابتهاج سحرى جاذبية وحذر بواسطة السحر والمفروض أن تبحث عن الضرر الصادر من السحر نفسه.

لذلك سيكون لزاماً علينا فيما بعد أن نبحث عن ما نتج من هذا السحر ! شخصيات أو مناظر طبيعية، نباتات، أشباح، مدن غامضة، ولكن فلتتابع بحثنا على نفس المنوال.

فلنسأل: هذه الكلمة «أرابيسك» أليست ألا مقارنة أو استعارة؟ مطبقة سواء فى وزن بيت شعر أو فى جلبة البناء الموسيقى، ألا تشير إلا إلى المجتمع الفنى، الموقف المجاور، ألا نستطيع أن نتغلغل أكثر فى هذه العلاقات المترابطة ؟ إنها المشكلة الأعم الرئيسية وأيضاً الملحة الأصعب التى يجب أن نواجهها. حيث سيكون الأكثر مباشرة (تمسك الثور من فروته) ذلك فى المقارنة بين الموسيقى والفن البلاستيكى. سنضع السؤال أولاً هكذا: أيجاد تقارب محدد من الناحية الشكلية بين بعض الأرابيسك وبعض الأنغام.

قوانين بنائية متشابهة من الممكن أن تعرض نفسها حتى فى التفاصيل فى فنون متباينة، يخاطب أحدهما النظر بخطوط من الجائر تخطيطها أسود، أبيض بالقلم، وعلى الورق فى آن واحد، والآخر الإذن عن طريق تتابع تذبذبات الهواء بواسطة أوتار الآلات الوترية أو الأحبال الصوتية؟

إن السؤال لا يكون مثير للاهتمام حقيقة إلا إذا واجهناه بحق بكل وسائل المعرفة العلمية الفلسفية والفنية اللازمة للوصول إلى اعتقاد قوى ونتائج لها قوة الفعلية الموضوعية.

لو كانت العملية ما هي إلا دفاع عن صورة معينة أو تشجيع لإحساس
لأصبح ما قد سبق أن يقلل كافيًا.

لذلك المطلوب هنا هو المثابرة والصبر في متابعة العرض الفلسفي العلمي
في إطار الاستطيقا الجادة.

وفيما بعد سأوضح الاستطيقا المبسطة وكل تطور تظهره ذو قيمة وفي
نفس الوقت من وجهة نظر الفيزيقيين، علماء النفس، علماء الديكور
والموسيقين.

فالواقع أن الكلام يخص Perugin, Bergçon, Helmholtz ومقتنع لكل
منهم في حدود أسلوبه.

وسنذكر بعض المصطلحات الفنية من خلال عرضنا لموضوعات علم
الجمال الموسيقي.

مشكلة التعدد اللحني

Le Probleme de La Spatialiation des Melodies

«اتعاء الموسيقى والأرييسك لعلم الجمال» كان موضوع بحث مذكور مقروء وقديم. النبذة المشهور لهانسليك Hanslick عن الموسيقى سنة ١٨٥٤ .

قد يدهشنا أن فكرة بهذه الصحة والثبات لاقت مقاومة شديدة، الاعتراضات التي وجهت لها تقوم إما بناءً على عدم الإدراك للطبيعة الحقيقية وللأهمية التاريخية لفن الأرييسك وما على الالتباس الذي ينشأ عادة بين الفكرة الواضحة عن هذا التقارب والأبحاث المتضاربة لعلم الجمال «من الناحية الشكلية» وحتى «من الناحية التجريبية» .

نتيجة هذا الالتباس أننا نرى دائماً أولئك الذين يريدون محاربة بحث هانسليك مثل كمباريو G.Cambariau يستخدمون جزءاً كبيراً من جهودهم للمطالبة باسترداد حقوق الشاعر في الفن. كما لو أن قطعة من الأرييسك أو رسم نقى لا يمكنهم مخاطبة إلا الذكاء ولا تحتويان لا في الناحية العاطفية ولا حتى قدرة على التأثير!

والسؤال ليس هنا، فليس المطلوب هو تأليف نظريات على تأثير الجمال الموسيقى أو على القيمة العاطفية للأرييسك.

إنما المطلوب هو معرفة (وهذا واحد من الأسئلة التي تتطلب الدراسة الهامة) إذا كان هناك توافق الرؤى الموضوعية بين الأعمال الموسيقية وأعمال الفن الزخرفي.

فمثلاً إذا كان التحويل من التينور إلى الباريون يعطينا إحساس ذو قيمة زخرفية وجلبة مرضية يتفق مع قوانين علم الجمال بفن الأرييسك.

إذا كان الرد بالإيجاب إذن التجربة نجحت وعلى نظريتنا وآرائنا في علم

الجمال أن تتلاعب أو تتكيف مع هذه الحقيقة وتحاول تفسيرها فلا قيمة لأى رأى ضد حقيقة ثابتة.

لكن التجربة حساسة. فهى واحدة من أصعب وأهم موضوعات علم الجمال المقارن.

هل بالوسائل الميكانيكية نستطيع أن نولد أشكال زخرفية من الموجات الموسيقية.

ستأمل سواءاً التجارب البعيدة لشلادنى Chladni (أشكال محصول عليها عن طريق التحت فى قالب من الطين) سواء على معاودة هذه التجارب بواسطة سافارا Savart (الذى يبحث فى ترتيب الأشكال) سواء فى Eidophone لمسز لوانز هيجز Watts Hughes (سنة ١٨٩١ أصوات الأشكال) سواء فى الأعمال الأحداث المتعلقة بالأرايسك والناجمة بالطرق البصرية استخدمه فى تكنيك الفيلم الناطق.

بعض من هذه الأشكال لها صفات جمالية واضحة ولكن غالباً ما تكون هذه الصفات عرضية متفقة : تتمثلك ببعض شروط التجربة (السيمترية فى الأشكال) المستقلة على أساس العمل الموسيقى ليس العمل الموسيقى لكن النص المادى المستخدم هو الذى قدم هذه الصفات بصورة مرئية مقنعة بدون أن تكون مطابقة مع ما ارتبط بالموسيقى نحن فى مواجهة «عم جمال تر الوتر» فقط نفس الملحوظة بالنسبة لحنى التسجيل على الأفلام.

جزء من صفاتهم لإجمالية أدخل عن طريق آلة التسجيل (مثلاً الانعكاسات على مقاطع دائرية بفضل جهاز الجلفانومتر) .

العيب الرئيسى لهذه المنحنيات هي أولا:

١- إن الذى يبدو كأنه وحدة متكاملة بسبب الإحساس تجزئة إلى موجات ظاهرة.

٢- إن هذه الموجات تعطى تركيبة غير متجانسة حيث يدرك السمع (بتحليل نغمى) الأصوات المتعددة المميزة: حيث أنه يجب الحصول على المنحنى لكل من هذه الأصوات المتعددة. ليس فى حوزتنا آلات حساسة لعمل هذا التحليل النغمى ميكانيكياً.

آلات التحليل النغمى مثل الماريجوراف كلفن لا تقدم أى مساعدة فى هذا أنه إذن من منطلق الورقة الموسيقية نفسها (حيث تم هذا التحليل) يجب الحصول على المنحنيات المطلوبة.

تبعا لأى أسس ؟ كل قيمة هذه التجربة تكمن فى الاختيار العاقل لأبعاد الإحداثية.

كمباريو G. cambariau أعطانا فى نفس الوقت تحديد جهة البحث وما يجب تجنبه عندما كتب : «لقد أخذت قطعة موسيقية L'adogeo من سوناتا Parhetique وقمت بعمل خطوط الأرابيسك التى يمنك الحصول عليها بمتابعة الشكل اللحنى على ورق خشبى رقيق (قشرة) النتيجة هي كل ما يمكن تخيله من سخافة عدم تجانس. التجربة بدت لى شيقة لأن هاسليك تكلم كثيراً عن الشكل الصوتى. نحن لا نستطيع أن نحددها إلا كخطوط واقعة فى الفضاء إذن هذه الخطوط طلاس بدون قيمة. كمباريو لم يفسر أى من احتمالات أبعاد الأحداثية التى استطاع عملها لحصول على الأشكال النغمية. وحتى إدخال ورق القشرة لمتابعة هذه الخطوط يبدو كأنها تشير إلى أنه

قد شف هذه المنحنيات على النوتة المكتوبة نجد أن هذه المحاولة المكتوبة مع جمعها مثلما نفعل في منحنيات درجات الحرارة. يقليل من التفكير نجد أن هذه المحاولة سخيفة بدرجة كبيرة.

فى الواقع أن منهجنا فى كتابة النوتة الموسيقية تعتبر إلى حد ما محاولة للترجمة مع الربط فى الفضاء للأعمال الموسيقية.

ولكن من المهم جدًا معرفة مواطن النقص فى هذه الترجمة؟

١ - النوتة الموسيقية التقليدية غير متجانسة. الارتفاع المطلق للنغم محدد أحيانًا بموقع النوتة على الخطوط الخمسة وأحيانًا بطريقة أخرى استخدام إشارات متفق عليها مثل تذكر أن مبدئ الأصوات (بسيط أو مركبة) ليس مرتبطًا إلا بعملية الكتابة، سماعياً لا تعنى شئ، أضف إلى ذلك أن استمرارية الأصوات مدونة بطريقة الإشارات المتفق عليها (أبيض، أسود، الخ) بمساحات مقسمة.

٢ - أعمل غير متشابهة مقدمة بنفس الطريقة لا يوجد أى اختلاف فى الكتابة جزء من الدراسات الموسيقية الابتدائية استطاعت أن تفرق بين الأعمال التى تظهرها لنوتة متشابهة، عن طريق الكر.

المساحات المكتوبة بين النوتة المكتوبة على سطر من الخطوط الخمسة للموسيقية والنوتة المكتوبة مباشرة من فوق هذا الخط تماثل أو تطابق النغمة بين re do ، ونصف نغم بين mi و fe .

٣ - أعمال متشابهة وتقوم بطريقة مختلفة، لا أتكلم فقط عن الاختلاف فى الموقع فوق السطور أو بينها لنفس النوتة من اللحن الثامن إلى اللحن الثامن. أفكر فى تعدد المفاتيح: مفتاح ألفا والوصول وإيتا على ثلاثة مواقع

زائد الآلات ناقله النغم،. مثلاً الأورج فى مفتاح ألفا الآلة. الآلة الاجتداد فى أعلى النوتة الحقيقية. والكلارينيت فى السى، الصول الذى يكتب الصول، ويقرأ كمفتاح ايت الرابع بذلك نرى أن الستة آلات المختلفة عند اتحادها اللحنى تعطى نفس الايت التى عند تقديمها على الأوركسترا تتم بستة أنماط مختلفة.

٤ - إن أى نغم لا يتنمى للموسيقى الغربية الحديثة لا يجد ما يمثله فى هذه الكتابة فهى غد صالحة للاستعمال ليس فقط بالنسبة لبعض الموسيقى الدخيلة علينا (وهذه وجهة نظر الباحث الاجتماعى) ولكن أيضاً بالنسبة للنغم الموجود مادياً فى أوركستروننا العملية ولكن غريب على سلم أنغام زارلن Zarlino فهى إذن غير صالحة للاستعمال من وجهة نظر الطبيعيين.

كل هذه الأسباب تجعل الكتابة الموسيقية الحالية لا تعبر عن العمل الموسيقى ويمكن اعتبارها بدائية جداً، وغير منطقية ليس لحل أبدالها بطريقة نوتة أخرى. ولكن هذه أمنية علم الجمال عامة التى تنحصر فى الحصول على نوتة موسيقية منطقية يمكن استخدامها فى جميع الحالات التى تقف النوتة الحالية عاجزة فيها وذلك للأبحاث النظرية. كما للدراسات العملية المتعلقة بالموسيقى البدائية والدخيلة علينا والأعمال السمعية. لنعد الآن إلى مشكلتنا الخطية.

هناك حل آخر طبيعى جداً وبناءً وهو التالى: نأخذ للمحور السينى الزمن ولصداى التكرار المادى للاهتزازات ونربط النوتة التى تخص كل لحن (بعد المنحنى بخط مستقيم أثناء استمرارية النغم) فالمطبق هذه المبادئ فى L'adagio de la pathetique بما أنها التى استخدمت فى تجربة كمباريو فنحصل بالنسبة للأوزان الثمانية الأولى على المنحنيات التالية:

من الآن التجربة ذات نتائج . فالمنحنيات التى تم التوصل إليها ليست غير متجانسة ولا مسخيفة بل بالعكس فالتوازن الملموس منهم التوازن المنتظم للرسم المصاحب، حيث التينور يحتل بصوت واحد مسطحين هو مونيين (تبدو والهارموني على ثلاث أصوات وفى الحقيقة على أربعة) ومنسجم مع الحركة الكورالية للصوتين الآخرين وحركة هذين الصوتين منتظمة بطريقة مرضية .

خط آلة الباجي يبدو أحياناً متتابع وأحياناً معدل للكومنزاً أظلو بحركة موقفة وهذا التداخل مع الأعلى .

ولكن بالأخص الشكل الحنى هو الذى يجذب الانتباه هذا بسبب فاعليته الجمالية .

لا جدال ليس هنا كمجال لمناقشة حقيقة مضاهاته لما يحتويه فن الأرابيسك .

لتسهيل هذا الحكم فلنجا إلى بعض الأعمال الزخرفية الإيجابية الموجودة والمثبتة تصويرياً مثل هذا الشكل الذى يوضح الديكور الأسباني العربى من الممكن ألا نحب هذا النوع من الفن ولكنه من المؤكد أن لهذا الفن من يتذوق جاذبيته .

فقد قال مايو Mayeuss فى كتابه الزخرفى ص ١٤١ أنه زخرفى يجمع فى نفس الوقت ثراء رائع وواضح جذاب .

سيجد هؤلاء المتفوقون نفس الإحساس بالنسبة للرسم الهندسى السابق .

الصفات التشكيلية لهذا الرسم الهندسى لا تمثل المقطوعة الموسيقية التى تحدها من الخيال أن تزعم أن أحداً يستطيع أن يختبر بنظره نفس الأحاسيس

التي يختبرها بسماعه الـ Adagio de pathetique .

أولا : هذه المخطوط غير قادرة على تحديد ما تعنيه كل دقائق المحاور، الأفقية لهذه المنحنيات، محاور تطابق «نوتة موسيقية ناجحة» (على حد كلام الموسيقيين) للأنغام المختارة.

كيف يحددون من الناحية الكلاسيكية أن البداية تعتمد على التناسق التام لأنغام الوزن الرابع مع التناسق الغالب، كذلك الصفات الذاتية المختلفة لهذا التناسق؟

ما هي في كل هذا، العلاقات المتجانسة والمختلفة؟

نرى في الجزء الثاني من الوزن الخامس أن الانحناءات قريبة جداً أحدهم من الأخرى وهذا التقارب وأيضاً الموقع الذي تحتله يسمع بمعرفة المسافة المختلفة عن الثانية.

لكن من الناحية البلاستيكية والتشكيلية هذه العلاقة لا تجد ما يقارنا بالتأثير الذي يحدث على السماع المتتابع لـ Re bemol وبصفة عامة نجد أن رسومات هندسية كهذه لا تنقل للنظر إلا العامل الموسيقي.

تعقيب

إذا كان المشتغل بالاستطيقا لا يستطيع أن يقوم مقام الفنان فى الاختيار الذى يجب أن يستقر عليه الفنان بين مختلف الانكانيات التى تعرض له... إذ أن هذا الاختيار نمليه عليه شخصيته نفسها. إذا كان المرء كذلك فربما استطاع أن يساعده فى أن يكون على وعى بالإمكانيات الأساسية التى ينبغى أن يختار من بينها.. تلك الإمكانيات الأبدية النابعة من ماهية الموسيقى نفسها والتى تماثل نفسها دائما وإن اختلفت الأشكال التى تتخذها على مر التاريخ. ونحن نعرف أن بعض المعارف التى تبدو فى ظاهرها مجرد كل التجريد عن طبيعة الفكر الموسيقى.. هذه المعارف قادرة على تحذيرنا أخطاء كثيرة، وإن لم تلعب دورا إيجابيا خلافاً.

ولكن ينبغى على الأخص أن يبتل ذلك الضرب من الانفصال عند بعض الموسيقيين المحدثين بين الاستطيقا الخفية التى تتحكم فيهم وبين الاستطيقا التى يعتقدون أو يرغبون فى تحقيقها: إذ يجب أن يكون الفعل الخلاق على وعى بذاته، وألا يخشى أن يقتحم مستوى التأمل النظرى فى مرحلة نقدية كالمرحلة التى نعيش فيها يبدو أن الموسيقى لم يعد يستطيع الاستسلام لنزوات الحس، وإنما لابد له من معرفة واضحة بالإمكانيات المتباينة التى تعرض له، وبالاختيار الذى يزعم أنه يقوم به. وبالأستطيقا التى يطالب بها فى تاريخ الفكر الموسيقى.

وعلى رجل الاستطيقا أن يدرس المؤلف الموسيقى إلى إمعان الفكر فى أسس الفكر الفن الموسيقى، لأن كل فكر موسيقى أصيل هو بماهية نفسها عودة إلى هذه الأسس، واكتشاف امكانية جديدة فيها.

وعلى هذا يبدو أنه ينبغي على الموسيقى الذى يريد أن يكون على وعى
بالاستطيقا الخفية التى تتحكم فيه ، أن يواجه تجربته الموسيقية النردية بأكثر
مطالبة الموسيقى شمولاً ، وأشدّها تجريدًا فى الظاهر. وكما أنه ليس من مهمة
الفيلسوف أن يصنع علماً، فكذلك لا يمكن أن يستبدل رجل.

أهم المراجع والمصادر

فيلدمان (ف)، علم الجمال الفرنسى المعاصر، السكاني، ١٩٣٦، فورما ٨، ٢٠٨ ص.

لالو (ش)، علم الجمال التجريبي الفرنسى، السكان ١٩٠٨، فورما ٨، ٢٠٨ ص.

مسوتو كسيدي (ت م)، تاريخ علم الجمال الفرنسى (١٧٠٠-١٩٠٠)، شانيون، ١٩٢٠، فورما ٨ كبير، ٢٨٠ ص.

نيدهام (هـ.أ)، تقدم علم الجمال الاجتماعى فى فرنسا وانكلترا فى القرن التاسع عشر. شانيون، ١٩٢٦، فورما ٨ كبير، ٣٢٣ ص، التاسع عشر، شانيون، ١٩٢٦، فورما ٨ كبير، ٣٢٣ ص.

شاندلر (أ) مراجع علم الجمال التجريبي (١٨٦٥-١٩٣٢). كولونبيا (أوهيو) ١٩٣٤، فورما ٤، ٢٥ ص.

هاموند (ف)، مراجع علم الجمال وفلسفة الفنون الجميلة (١٩٠٠-١٩٣٢)، لونجمان، نيويورك، ١٩٣٤، فورما ٨ كبير، x + ٢٠٥ ص.

فورجى، راجع علم الجمال، بروكسل، معهد المراجع، ١٩٠٨، فورما ٨، ١٠٢ ص.

٢ - علم الجمال

أرسططاليس، بوطيقا، ربطوطيقا، وبوطيقا (الترجمات المختلفة عن اليونانية). بالدوين (ج.م) م الينكالييس (عن الإنجليزية). الكان، ١٩١٣، فورما ٨، ٣٣١ ص.

- بالديون (ج) البنكالميم (عن الإنكليزية) الكان ١٩١٣ فورما ٨ ص ٣٣١.
- بودوين (ش)، التحليل النفسى للفن. الكان ١٩٢٩، فورما ٨، ٢٧٤ ص.
- باير (ر)، علم جمال اللطافة، الكان ١٩٣٣، فورما ٨ جزآن، ٦٣٤-٥٨٣ ص.
- برانشفع (م)، الفن والطفل، ديديه ١٩٠٧، فورما ٨، ٤٠٠ ص
- براى (ل) فى الجميل نشأته، تطوره، الكان، فورما ٨، ٢٩٤ ص.
- شلاى (ف) الفن والجمال، نتان، ١٩٢٩، فورما ٨، ٢٩١ ص.
- كروتشة (ب)، علم الجمال (عن الإيطالية) جيارد، ١٩٠٤، فورما ٨، ٥١٨ ص، قراءات فى علم الجمال (عن الإيطالية)، بايو، ١٩٢٣، فورما ١٨، ١٨٢ ص.
- دى برين (ى)، تخطيط فلسفة للفن (عن النيثرلندية)، بروكسل، ديوت، ١٩٣٠، فورما ٨، ٤١٩ ص.
- دى لاکروا (ه)، المشاعر الجمالية، ص ٢٩٧-٣٣٢ منكتاب جورج ديما: علم النفس، الجزء الثانى، الكان، ١٩٢٤، أوكتابه الجديد، الجزء السادس، ١٩٣٩، ص ٢٠٣-٣١٥، سيكولوجية الفن، الكان ١٩٢٧، فورما ٨، ٤٨١ ص.
- ديوانا (ف)، القوانين والإيقاعات فى الفن، فلامريون، فورما ١٦، ١٨٧ ص.
- جولييته (ب)، حاسة الفن. هاشيت، ١٩٠٧، فورما ١٨، ٢٦٩ ص (مصورة).
- غيويو (م) مسائل علم الجمال المعاصر، الكان ١٨٨٤، فورما ٨، ٢٦٤ ص.
- الفن من وجهة النظر الاجتماعية. الكان، ١٨٩٠، فورما ٨، ٣٨٧ ص.

هيجل (ي)، محاضرات في علم الجمال (عن الألمانية)، جرمر بالير،
١٨٤٠-١٨٥٢، خمسة أجزاء . فورما ٨.

جوفروا (ت) محاضرات في علم الجمال. هاشيت، ١٨٤٣، فورما ١٨،
٤٧٨ ص.

كنت (أ)، نقد لحكم الترجمات المختلفة عن الألمانية، فرين ١٨٩٠،
فورما ٨ كبير. ٢٩٦ ص.

لالوا (ش)، العواطف الجمالي، الكان ١٩١٠، فورما ٨، ٢٧٨ ص.

المدخل إلى علم الجمال، كولن ١٩١٢، فورما ١٦، ٣٤٣ ص

الفن والحياة الاجتماعية، دوان ١٩٢١، فورما ١٨، ٣٧٨ ص، الفن

والأخلاق. الكان، ١٩٢٢، فورما ١٦، ١٨٤، ص، الجمال

والغريزة الجنسية، فلاماريون، ١٩٢٢، فورما ١٨، ١٨٩،

ص، التعبير عن الحياة في الفن، الكان، ١٩٣٣، فورما ٨،

٢٦٣، ص ن الفن بعيداً عن الحياة. فرين، ١٩٣٩، فروما

٨، ٢٩٥ ص.

لامنه (ف)، في الفن وفي الجمال، جرنه، ١٨٤١، ٢٥٤ ص.

لاسكوس (ب)، التربية الجمالية للطفل، الكان، ١٩٢٧، فورما ٨، ٥٠٨ ص.

لومبروزو (س)، العبقرية (عن الإيطالية)، الكان، ١٩٠٣، فورما ٨، ٦١٦ ص،

(مصورة).

ماريتان (ج)، الفن والكنيسة، فن كاثوليكي، ١٩٢٠، فورما ١٨١ ص.

نتشه (ف)، أصل التراجيديا، إنساني، وجد إنساني، كسوف الأصناف، الخ،

(مترجمة عن الألمانية).

بولهان (ف)، سيكولوجية الإبداع، الكان، ١٩٠١، فورما ١٦، ١٨٥ ص،

كذب الفن، الكان ١٩٠٧، فورما ٨، ٣٨٠ ص.

يلو (م)، سيكولوجية الجميل والفن، (عن الإيطالية)، الكان ١٨٩٥، فورما ١٦، ١٨٠ ص.

أفلاطون، فيدر، المائدة، الجمهورية، القوانين (هيبياس الكبير) الخ، (الترجمة المختلفة عن اليونانية).

أفلوطين، التاسوعات، ٢-٤ (الترجمات المختلفة عن اليونانية).

برودوهون (ب.ج) فى أصلو لافن ووظيفته الاجتماعية، باريس، ١٨٧٥ فورما ١٦، ٣٨٠ ص.

ريمو (ت)، رسالة فى الخيال المبدع، الكان، ١٩٠٠ فورما ٨، ٣٣٠ ص.
شيللر (ف)، رسائل فى التريفة الجمالية، ١٧٩٤، ٥ (عن الألمانية)، ١٨٥٥-١٨٧٥.

شوينهور (أ)، العالم كارداءة وتصور (عن الألمانية)، الكان ثلاثة، ١٩٣٨، أجزاء فورما ٨.

سيغوند (ج)، علم جمال العاطفة، بوفان، ١٩٢٧، فورما ٨ ١٥٥ ص.
سورل (ج)، القيمة الاجتماعية التى للفن، جاك، ١٩٠١، فورما ٣٢٨ ص،
(مجلة ما وراء الطبيعة، ١٩٠١).

سوريو (أ)، مستقبل علم الجمال. الكان ١٩٣٩ فورما ٨، ٤٠٣ ص،
التأسيس الفلسفى، الكان، ١٩٣٩ فورما ٨، ٤١٤ ص،
مراسلات الفنون، فلانماريان، ١٩٤٧، ٢٧٩ ص.

سورويو (ب) ، الإيحاء فى الفن ، الكان، ١٨٩٣ ، فورما ٨ ، ٣٤٨ ، مخيلة
الفنان ، هاشيت ، ١٩٠١ ، فورما ١٦ ، ٢٨٨ ، ص الجمال
العقلى، الكان، ١٩٠٤ ، فورما ٨ ، ٥٠٦ ص.

سينسر (هـ) ، رسائل فى التقدم (عن الانكليزية) ، الكان، ١٨٧٧ فورما ٨ ،
الجزء الأول ، ٣٢ + ١٥٤ ص.

سيلتن برودهوم ، فى التعبير فى الفنون الجميلة ، ١٨٨٣ ، ليمر ، ١٨٩٨ ،
فورما ٨ ، ٣٥٠ ص.

تين (هـ) ، فلسفة الفن ، الكان، أربعة أجزاء، فورما ١٨ ، ١٨٦٥-١٨٦٩ ،
هاشيت ، جزآن ، فورما ١٦ .

تولستوى (ل) ، ما هو الفن ؟ (عن الروسية) ، رين ، فورما ١٦ ، ٢٨٠ ص
١٨٩٨ ؛ أوليندروف ، ١٨٩٨ .

فان جنب (أ) ، القصص الشمعى ، ستوك ، ١٩٢٤ ، فورما ١٢ ، ١٢٥ ص ،
(مصورة) .

فنشون (ج) ، الفن والجنون ، ستوك ، ١٩٢٤ ، فورما ١١ ، ١٢٧ ص
(مصورة) .

٣ - علم الجمال الأدبى

أريات (ل) ، الأخلاق فى الدراما ، والملحمة ، والرواية ، الكان ، ١٨٨٤ ، أفيلين
(س) ، أكثر صدقاً من الغير ، سافل ، ١٩٤٧ .

بالدنسبرنجر (ف) ، الأدب ، الخلق ، النجاح ، الديمومة ، فلاماريون ، ١٩١٣ .

برغسون (هـ) ، الضحك ، رسالة فى معنى المضحك ، الكان ، ١٩٠٢ .

يريموند (هـ)، الشعر الصرف، جراسست، ١٩٢٦، العبادة والشعر، جراسست
١٩٢٦.

بريتون (أ)، فى المظهر السريالى، كرا، ١٩٢٥.

كلوديل (ب)، فى أصول الشعر، مركز فرنسا، ١٩١٣.

استيف (س)، دراسات فلسفية فى التعبير الأدبى، فرين، ١٩٣٨.

غرامون (م)، الشعر الفرنسى، الطبعة الثانية، شانبيون، ١٩١٢.

هنكن (أ)، النقد العلمى، برين، ٢٨٨.

هيتيه (ج)، اللذة الشعرية، المطابع الجامعية، ١٩٢٣.

جوفه (ل)، آراء ممثل هزلى، المجلة النقدية الجديدة، ١٩٣٨.

لالو (أم.وش)، إخفاق الجمال، أميشيل ١٩٢٣ (مصورة)، المرأة المثالية،
سافل، ١٩٤٧.

لالو (ش)، الفن والحياة (الجزء الأول، الفن قرب الحياة، الجزء الثانى،
الانطلاقات الجمالية الكبرى، الجزء الثالث اقتصاد الأهواء،
فرين ١٩٤٦، ٧.

ماريتان (ر.ج)، مركز الشعر، دسكلى، ١٩٣٨.

موريك (ف)، الرواية، بلون، ١٩٣٢.

رينار (ج)، المنهج العلمى فى التاريخ الأدبى الكان، ١٩٠٠.

سرفيان (ب)، الإيقاعات، بوفان، ١٩٣٠، مبادئ علم الجمال، بوفان،
١٩٣٤.

فاليرى (ب)، أعمال. المجلة الفرنسية الجديدة، ١٢ جزء، (أيبالينو، قطع فى
الفن، متنوعات ١-٤، المدخل إلى علم الشعر، الخ...).

فيليه (أ) ، ميكولوجية الممثل الهزلى لبيته، ١٩٤٠.
زولا (أ) ، الرواية التجريبية، شريتيه ١٨٨٠ ، معلومات أدبية شريتيه،
١٨٩١.

٤ - علم الجلال التشخيصى

اللىدى ، بيكلر ، دوللن ، لندرى ، ماك أورلان ، موروا ، فويلورموز الخ.. الفن
السينمائى (الفن الصامت) ، ٨ أجزاء، الكان، ١٩٢٦ ، ٩
(مصورة).

أريات (ل) ، سيكلولوجية الرسام. الكان، ١٨٩٢.
بران (أ) الدور الاجتماعى الذى للمسينما . سينما فرنسا لازيه، ١٩٣٨.
بروك وهلمهوتر، المبادئ العليا للفنون الجميلة. بالير، ١٨٧٨ (عن الألمانية).
كوهين سيات (ج)، مبادئ فلسفة للمسينما (الفيلمولوجيا) ، المطابع الجامعية،
١٩٤٦.

دينيز (م) ، نظريات أكسيدان ١٩٢١ ، نظريات جديدة ، رواء ١٩٢٢ م.
فوسيللون (هـ) ، حياة الأشكال، ١٩٣٤ ، الكان، ١٩٣٩.
شيكا (م) ، علم جمال النسب ن.ر.ف، ١٩٢٧ ، العدد الذهبى ن.ر.ف.
جزآن ، ١٩٣١ ، ٣، رسالة ف بالإيقاع ، ن.ر.ف، (أى المجلة
الفرنسية الجديدة) ١٩٣٨ ، (مصورة) جولينا (ج) صناعة
الرسامين. باير ١٩٢٢.

جستالا (ب) علم الجمال ، علم الجمال والفن، فرين ١٩٢٥ ، ٨.
جرلين (هـ) ، الفن معلما من الأساتذة، (علم الجمال، تعليم ، صناعة،
الخ) ، لورى ٧٠ أجزاء (مصورة).

هورتيك (ل)، حياة الصور، هاشيت ١٩٢٨ (مصورة).

لالو (ش)، علم الجمال التجريبي المعاصر، الكان ١٩٠٨، الانطلاقات
الجمالية الكبرى، فرين ١٩٤٧.

لوت (أ) الرسم، دينول ١٩٣٣، لتكلم الرسم، دينول، ١٩٣٦، كتاب
في المناظر الطبيعية، فلوري ١٩٣٩ (مصورة).

لوكة (ج هـ)، رسومات طفل، الكان ١٩١٣، الفن والدين اللذين للإنسان
القديم، ماسون، ١٩٢٦، رسم الأطفال، الكان، ١٩٢٧،
(مصورة).

مونود - هن (أ)، مبادئ المورفولوجيا العامة، جوتييه فيلار، جزآن، ١٩٢٧
(مصورة).

أوزن فانت وجاثيريت، الرسم الحديث، مايو ١٨٢٥ (مصورة).

بولهان (ف)، علم جمال المنظر الطبيعي، الكان ١٨١٢ (مصورة)

رودان (أ)، الفن، كاتدرائيات فرنان، كولن ١٩١٤ (مصورة).

روسكن (ج) لمبات المعمار السبع (١٨٤٩)، الرسامون الجدد
(١٨٤٣-١٨٦٠) الفخ.. (عن الانكليزية).

سوريو (ب)، علم جمال النور، هاشيت ١٩١٢، (مصورة).

فتوري (ل)، تاريخ نقد الفن (عن الإيطالية) بروكسل، المعرفة ١٩٣٨.

٥ - علم الجمال الموسيقى

بورغيس ودنرياس، الموسيقى والحياة الداخلية. لومان وباريس الكان، ١٨٢١.

بريليه (ج)، علم الجمال والإبداع الموسيقى، المطابع الجامعية، ١٩٤٧.

- كوروا (أ) موسيقى وأدب، بلود، ١٩٢٣.
- كومبريه (ج)، الموسيقى، قوانينها، تطورها، فلانماريون، ١٩٠٨، الموسيقى
والسحر، بيكار ١٩٠٩.
- ديوسي (س)، كروتشية، اللاهاوى.
- دومينيل (ر)، الإيقاع الموسيقى، مركوردي فرانس، الكان، ١٩٢١.
- دوره (الدكتور) وناتان (الدكتور). لغة الموسيقى. الكان، ١٩١١.
- هنسليك (أ)، فى الجميل فى الموسيقى ١٨٥٣ (عن الألمانية).
- هلمهولتز (ه)، النظرية الفيزيولوجية فى الموسيقى. ماسون ١٨٦٨ (عن
الألمانية).
- داندى (ف)، محاضرات فى التأليف الموسيقى، دوتار، ١٩٠٠-٩.
- جاك دالكروز (أ)، الإيقاع، الموسيقى والتربية، لومسان وباريس، روار،
١٩٢٠.
- لالو (ش)، مبادئ علم جمال موسيقى علمى ١٩٠٨، ط٢ منقحة، فرين
١٩٣٩، علم الجمال الموسيقى، فى الموسيقى، لاروس،
١٩٤٧، (مصورة).
- لندرى (ل)، الحساسية الموسيقية، الكان، ١٩٢٧.
- لاسر (ب)، فلسفة الدوق الموسيقى، جراسه، ١٩٢٢.
- ليفار (س)، الفرض، دينويل، ١٩٣٨.
- ريمان (ه)، مبادئ علم الجمال الموسيقى، الكان، ١٩٠٦ (عن الألمانية)،
مستراونسكى (أ)، برطيقا موسيقية، حانين، ١٩٤٠.

دودين (ج)، ماهو الرقص؟ لورن، ١٩٢١.

فاغنر (ر) أعمال (عن الألمانية) جزآن.

وراجع أيضاً في كل فن الأعمال الرئيسية في النقد الأدبي،
والموسيقى، والتجسدي، وتاريخ جميع الفنون، الرسائل،
والمذكرات التي للفناني، الأجزاء الخاصة التي لأعمال أكثر
عمومية، مثل: رباير، هـ. ديلاكروا، أ.سوريو (انظر فوق).

آلان، مذهب الفنون الجميلة، المجلة الفرنسية الجديدة، ١٩٢٠.

غروس (أ) بدليات الفن، الكان ١٩٠٢ (مصورة)

دائرة المعارف الفرنسية، جزء ١٦-١٧ (فنون وآداب)، ١٩٣٥.

المؤتمر الثاني الدولي لعلم الجمال وعلم الفن، الكان،
١٩٣٨، جزآن، مجلة علم الجمال (مصورة) المطابع
الجامعية، ١٩٤٨.

علم الجمال الاجتماعي

١ - علم الجمال الشخصي وعلم الاجتماع: المذهب الرومانتيكي، العقلي،
الطبيعي، علم للجمال مستقل في علم الاجتماع مستقل
(٨٠-٨٤).

٢ - التنظيم الجمالي للفن، الشروط اللاحتمالية، المنظمات الجمالية،
الجماهير، الصناعة الفنية، (٨٥-٩٨).

٣ - التطورات الجماعية التي للفنون: التكوين، البدائيون، قانون اختلاف القيم
الجمالية، قانون الحالات الجمالية الثلاث، السلطات الثلاث
(٩٨-١٠٨).

المحتويات

الجزء الرابع

(جماليات مستقبلية نحو علم جمال موسيقى)

أ	إستهلال
ب	شكر وتقدير
ج	إهداء
د	تصدير
هـ	الاستطيقا والابداع الموسيقى
١٣	تاريخ الموسيقى
٢٥	المضمون والشكل الموسيقى
٣٧	الزعة التجريبية فى الموسيقى
٤٣	الزعة الشكلية فى الموسيقى
٥١	خصائص الفن الموسيقى وعناصره
٥٣	طبيعة الفن الموسيقى
٥٨	اللغة الموسيقية
٦٢	المعنى فى الموسيقى
٦٤	التطور الموسيقى
٦٨	التعبير فى الموسيقى
٧٠	مشكلة الموسيقى الشرقية
٧٣	الارائيسك ورخامة الالحن
٧٦	مشكلة التعدد اللحنى
٨٥/٨٤	تعقيب
٨٦	أهم المراجع والمصادر العربية والأجنبية

رقم الإيداع : ٩٥/٨٦٩٣

I.S.B.N.

977 - 212 - 013 - 5

